
سلسلة
فنون الرسم والتصوير
١
الرسم بالريشة
الدكتور نبيل راغب
دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة

إهـــداء ٢٠٠٨
دار الكتب و الوثائق القومية
القاهرة

سلسلة
فنون الرسم والتصوير
(١)

الرسم بالريشة

الدكتور نبيل راغب



بطاقة فهرسة

فهرسة أثناء النشر إعداد الهيئة العامة لدار الكتب والوثائق القومية إدارة الشئون الفنية.

راغب، نبيل، ١٩٤٠.
الرسم بالريشة/ نبيل راغب . - ط١ . - القاهرة: دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، ٢٠٠٧.
١٢٨ص : سم (سلسلة فنون الرسم والتصوير: ١)
تدمك: ٤ - ٩٦٩ - ٢١٥ - ٩٧٧
١ - الرسم بالألوان
ب - العنوان
٧٥٠

الكتاب : الرسم بالريشة
المؤلف : د. نبيل راغب
رقم الإيداع : ٢٠٠٧/٢٧٣٧١
تاريخ النشر : ٢٠٠٨
الترقيم الدولي : I. S. B. N. 977 - 215 - 969 - 4

الناشر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلي (القاهرة)
ت : ٢٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٢٧٩٥٤٣٢٤

التوزيع : دار غريب ٣,١ شارع كامل صدقي الفجالة – القاهرة
ت ٢٥٩٠٢١٠٧ – ٢٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر – الدور الأول
ت ٢٢٧٣٨١٤٢ – ٢٢٧٣٨١٤٣

www.darghareeb.com

قائمة الفصول

الموضوع | الصفحة

مقدمة

هذه السلسلة التى تتناول بالدراسة والتحليل والتأريخ فنون الرسم والتصوير: الرسم بالريشة، والرسم بالقلم والرسم بالفرشاة والتصوير بالألوان الزيتية والتصوير بالألوان المائية، والتصوير بألوان الباستل، والتصوير بألوان الجواش والتمبرا والأكريليك، ألفت خصيصاً للفنانين المبتدئين أو الهواة، ولشباب النقاد والمتذوقين، الذين يرغبون فى إدراك أسرار الصنعة الفنية أو التشكيلية، حتى تكون أساليب ممارستهم للإبداع التشكيلى أو التحليل النقدى على أسس علمية وموضوعية، وهى أسس نحن فى أشد الحاجة إليها، خاصة بالنسبة للفنانين الذين لم يلتحقوا بكليات أو معاهد فنية، أو قاموا بدراسات منهجية تحت إشراف أساتذة متخصصين، إذ إن ظروف الحياة المعاصرة ومشاغلها قد لا تسمح بمثل هذه الدراسات التى تحتاج إلى نوع من التفرغ والإنفاق.

من هنا كان التركيز على الهدف التعليمى لهذه السلسلة من الكتب، حتى يمكن الارتقاء بمستوى الإبداع التشكيلى أو النقد التحليلى فى مجالات الرسم والتصوير . وهى كتب لا تتوغل فى تفاصيل التخصص الدقيق، وإنما تكتفى بمنح الفنان أو الناقد المبتدئ أو الهاوى، المفاتيح الأساسية التى تساعده على إدراك مبادئ الصنعة والتقويم، بحيث تمكنه بعد ذلك من أن يشق طريقه بنفسه بحثاً عن أسلوبه الخاص وأفكاره ورؤاه المستخلصة من تجاربه وخبراته الذاتية، سواء فى مجال الواقع أو مجال الفن . وفى مقدمة هذه المفاتيح : الأدوات والمواد التى يستخدمها الرسام أو المصور لرسم لوحاته أو تلوينها، وتتمثل فى الريشة أو القلم أو الفرشاة بأنواعها المختلفة والمتعددة، والألوان الزيتية أو المائية، وألوان الباستل، وألوان الجواش والتمبرا والأكريليك، وكذلك تقنيات استخدامها على ألواح التصوير الورقية، أو الكرتونية، أو الكانفاس، أو التوال، أو الملصقات (البوستر)، أو الجداريات . وبعض

الفنانين قد يجدون فى السكين أداة أنسب لهم من الفرشاة خاصة فى مجال الألوان الزيتية، والبعض الآخر قد يبتكر أدوات خاصة به لإحداث مؤثرات معينة يهدف إليها، ولا تتيحها الأدوات أو المواد التقليدية .

ويلاحظ القارئ أن السلسلة مقسمة إلى كتب تحمل مصطلح «الرسم» وأخرى تحمل مصطلح «التصوير»، وهذا التقسيم أو الفصل بين الرسم والتصوير، يعتمده كثير من الفنانين والنقاد والمؤرخين للفن، على أساس أن الرسم يعتمد على الخط المباشر والواضح والمقصود بين المساحات، فى حين أن التصوير يعتمد على المساحات اللونية التى تشكل الصورة مما يجعل الخط بين هذه المساحات وهمياً . وإن كان بعض الفنانين والنقاد يعتبرونه تقسيماً مفتعلاً أو مصطنعاً، إلى حد ما، لأن العناصر المكونة للرسم أو التصوير واحدة على مستوى التصميم . وهى الحقائق التى ستؤكدها فصول هذا الكتاب، ابتداء من الفصل الثانى إلى الفصل السادس والأخير، والتى تثبت اشتراك كل من الرسم والتصوير فى أساليب استخدام الخطوط، والأشكال والتكوينات، ورسم الأشياء أو تصويرها، ودراسة الطبيعة بأنواعها البشرية والحية والساكنة، والإيحاء باللمس من خلال النسيج سواء بالتظليل أو فرشات الألوان أو التهشير . ومع ذلك فلا بأس من استخدام هذا الفصل بين الرسم والتصوير، إذا كان من شأنه تسهيل مهمة الفنان الهاوى أو الناقد المبتدئ فى استيعاب أصول التقنيات المختلفة، وإن كانت دراسته لفن التصميم، والتى يتيحها له هذا الكتاب، ستؤكد له صعوبة الفصل بين عناصر الرسم أو الصورة لأنها متداخلة فى بعضها بعضاً، بطريقة يصعب معها تناول أو معالجة عنصر منها دون وضع العناصر الأخرى فى الاعتبار، سواء فى مجال الإبداع التشكيلى أو التحليل النقدى، ذلك أن أصول الصنعة واحدة سواء فى الرسم أو التصوير .

ولعل من أهم أهداف هذه السلسلة من كتب الرسم والتصوير، تربية الحس التشكيلى عند الفنان الهاوى أو المبتدئ الذى لابد أن يدرك أنه إذا كان الفن يستقى مادته الخام من الطبيعة والحياة، فإنه بمجرد انصهار هذه المادة فى بوتقة الفن، فإنها تنفصل تماماً عن مصدرها، وتصبح جزءاً لا يتجزأ من العملية الفنية والجمالية ذات الدلالة المقصودة . ففى مجال الرسم والتصوير، أصبحت العلاقات الداخلية فى اللوحة أو الصورة هى التى تمنحها الأسلوب الخاص بها، والشخصية

المتميزة التى تُعرف بها . وهى العلاقات التى تنشأ وتتولد بين جمال الخط والشكل، وتناغم درجات الظل واللون بين الفاتح والغامق، بحث تكون فى النهاية الشكل الجمالى للصورة . وإذا كانت الطبيعة تمد الفنان بالأفكار والمواد، وكلما درسها وحلل عملياتها بحب وشغف، فلابد أن يكون كل هذا لصالح إبداعه الفنى، لكن بشرط أن يمتلك الحس الذى يمكنه من اختيار الأدوات والمواد والتقنيات والأساليب التى تعبر عن فكره وانفعاله اللذين يبحثان عن منفذ لهما . فإذا كانت الحياة تجميع وجبر، فإن الفن رصد واختيار .

وبرغم أن هذه السلسلة من الكتب ترصد وتحلل أساليب الرسم والتصوير، سواء بالخط أو باللون، فى كل مراحلها، ابتداءً من تواجدها كمجرد فكرة أو انفعال فى وجدان الفنان وعقله، حتى الصورة النهائية التى تبدو بها أمام الجمهور، فإن تركيز هذه الكتب كان أساساً على فن التصميم الذى بدونه لا تقوم للرسم أو للتصوير قائمة . فهو القاعدة أو البنية الأساسية التى تنهض عليها كل اللوحات والصور، بحكم أنه الفكر الموحى بها، والتقنية التى تشكل كل مراحل إبداعها . ولذلك فإن ملحق الأشكال الذى جاء فى نهاية هذه السلسلة، هو دراسة بصرية تطبيقية لأساليب تصميم اللوحة أو الصورة بكل عناصرها : الخط، والنقطة، واللون، والمساحة، والملمس، وقيمها التشكيلية : الوحدة والاتزان، والتنوع، والإيقاع، والمحورية .

ومع ذلك فهذه كلها أدوات أو أساليب أو مفردات خاضعة لكل فنان على حدة وليست مفروضة عليه، وإلا كانت اللوحات والصور أقرب إلى التشابه منها إلى الاختلاف والتنوع . فهى مثل مفردات اللغة، جميع الكتاب والأدباء يستخدمونها، لكنها تختلف فى أعمالهم اختلاف بصمات الأصابع . وهذه السلسلة تقدم المفردات التشكيلية الأساسية وأساليب استخدامها حتى يتمكن الفنان المبتدئ أو الهاوى من تحويلها إلى أدوات خاصة رهن إشارة إبداعاته الشخصية، بشرط أن يتمكن من أسرار الصنعة الفنية كما تتمثل فى المواد والأدوات بحيث يصبح التعبير التشكيلى طوع بنانه وفى خدمة أفكاره وانفعالاته .

د. نبيل راغب





الفصل الأول

الرسم بالريشة

كانت الريشة من أقدم الأدوات التى استخدمها الفنان فى الرسم. وكان لمصر القديمة السبق الريادى فى هذا المجال، إذ استخدمها الفنان المصرى فى الرسم والكتابة على ورق البردى. فقد صنعها من القصب أو البوص أو الغاب، وأيضًا من الخيرزان أو البامبو، بعد أن برع فى مجال كيماويات الأصباغ، خاصة الحبر الأسود الذى اخترعه ليلبى مع الريشة كل احتياجاته سواء فى التعبير بالرسم أو الكتابة.

ونظرًا لأن المواد التى تصنع منها الريشة، مثل الغاب أو الخيرزان، متوفرة فى معظم بلاد العالم، ولا تكلف صانعها سوى أن يلتقطها من الحقول والحدائق والمراعى، فقد استخدمها الفنان عبر العصور وفى مختلف البقاع، لأنها لم تكن تتطلب سوى أن «يشطفها» أو «يبريها» بالسكين أو الخنجر، بحيث يتحكم في سمكها أو رفعها الذى يناسب ما يريد أن يرسمه أو يكتبه. وحتى فى البلاد التى انتشر فيها استخدام الفرش المصنوعة من شعر الماعز أو فرو السيمور فى رسم المناظر الطبيعية والشخصيات والمواقف التاريخية على لفائف الحرير والورق، مثل بلاد جنوب شرق آسيا بصفة عامة، والصين واليابان بصفة خاصة، كان الفنانون يميلون أيضًا إلى استخدام الريشة. ويبدو أن ذلك راجع إلى رخص ثمنها، بل إنها لم تكن تكلف الفنان شيئًا، خاصة إذا ما قورنت بالفرشاة الثمينة المصنوعة من شعر حيوان السيمور.

ومع ازدهار فن الخط العربى والزخرفة فى البلاد الإسلامية، وجد الخطاطون والفنانون ضالتهم فى الريشة التى ساعدتهم فى زخرفة المصاحف والكتب الدينية والتراثية الثمينة، سواء أكان ذلك بالحبر الأسود أو الملون أو المذهب. وعلى الرغم من أن الفنانين المسلمين برعوا فى زخرفة المساجد والقصور والحصون،

خاصة بتكرار الوحدة الزخرفية المشهورة المكونة من أوراق الشجر، فإن الخطاطين كانوا أرفع منهم مكانة، خاصة عندما يتصدون لنسخ المصحف الشريف فى أحجامه وأشكاله المتعددة، وكتابة الآيات القرآنية الكريمة فى المساجد بصفة خاصة.

وفى العصور الوسطى، كانت الريشة من الأدوات المفضلة لدى الفنانين فى أوروبا، خاصة ريش الأوز، فى رسم أيقونات الكنائس وزخرفة جدرانها سواء باللوحات المستوحاة من قصص الكتاب المقدس، أو بالآيات المقتبسة منه. وكان هذا بمثابة تمهيد لانطلاق الريشة من التعبير الدينى والتعليمى إلى التعبير التشكيلى والجمالى فى عصر النهضة، وإن لم يتخل عن الارتباط بالقيم والموضوعات الدينية. وقد تمثل هذا التطور فى اتساع مجالات استخدام الريشة، خاصة فى الدراسات التحضيرية (الاسكتشات) والرسوم التفصيلية للأماكن والشخصيات، والوجوه، والقصص الأسطورية. وكان من رواد هذا التطوير فنانون عظام من أمثال ليوناردو دافنشى، ومايكل انجلو، ورفاييلو، وألبرشت دورر وغيرهم.

وفى القرن السابع عشر استمر إقبال كبار الفنانين على الرسم بالريشة، مثل روبنز الذى استخدمها فى رسم الوجوه (البورتريهات)، والموضوعات والشخصيات والمواقف المستلهمة من الأساطير الإغريقية والرومانية، ورمبرانت الذى برع فى رسوم الحبر نفس براعته فى رسوم الألوان. وهناك أعمال تشكيلية كثيرة أبدعها الفنانون بالريشة ووضعتها المتاحف العالمية فى صدارة معروضاتها على قدم المساواة مع أشهر الإبداعات.

وتوالى الرسم بالريشة وتطور عبر القرون، وأصبح له رواده من أمثال وليم هوجارث فى القرن الثامن عشر، والذى يعتبر رائدًا لفن الكاريكاتير الذى تتميز خطوطه بالتدفق والانطلاق والجرأة والحيوية، وبالتالى فقد كان المجال الذى صالت فيه الريشة وجالت. ثم جاء القرن التاسع عشر بابتكار ريشة جديدة عرفت بالريشة المعدنية أو الصلب لتحل محل ريشة الطائر التقليدية سواء فى الكتابة أو الرسم. ففى مطلع القرن التاسع عشر أو عام ١٨٠٣ على وجه التحديد سجل البريطانى باريان دونكن براءة اختراع الريشة الصلب فى بلده. لكنها لم تنتشر على نطاق واسع لأنها كانت مرتفعة الثمن بسبب تصنيعها يدويًا. ولم يعم استخدامها إلا فى

ثلاثينيات القرن نفسه، عندما استطاع صانع الأقلام البريطانى جوزيف جيلوت أن يقوم بتصنيع هذه الريشة آليًا، مما جعلها زهيدة الثمن، خاصة بالنسبة للمبتدئين والشباب من الفنانين.

كما شهد القرن التاسع عشر انقلابًا جذريًا فى استخدام الريشة فى مجال جديد. ففى منتصف هذا القرن، أصبحت الصحافة والكتب، الوسائل والقنوات الرئيسية الموصلة للثقافة والفكر والفن والإعلام بصفة عامة. وأصبح فن تنسيق أو « ماكيت» الصفحة فى مقدمة الفنون الجمالية والتشكيلية التى تمنح الشخصية المتميزة سواء للصحيفة أو الكتاب. وحرص الخبراء والمشرفون والمختصون على تطعيم الصفحات برسومات تجملها وتكملها وتريح عين القارئ، لأنها تخفف من وطأة السطور المرصوصة على الصفحات بأسلوب رتيب. كذلك فإن رسومات الكاريكاتير يمكن أن تقول فى لمحة ما تقوله هذه السطور فى صفحة. ولذلك أصبح رسامو الكاريكاتير من أعلى العاملين أجورًا فى الصحافة، إذ إن فى مقدرتهم أن يزيدوا من توزيع الصحيفة أو المجلة إذا كانوا يملكون الموهبة الفنية الأصيلة والفكر الثاقب للحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية والثقافية. ولذلك فتحت الصحف والمجلات أبوابها للرسامين الذين يعملون بالريشة والحبر الشينى (الصينى)، وأغدقت عليهم الأموال مثل تشارلز كين، وأونوريه دوميه، وجورج دو مورييه وغيرهم. وبرغم التطورات الهائلة التى شهدتها تكنولوجيا الصحافة، خاصة فى مجال الطباعة بالألوان، فإن الريشة التى تستخدم الحبر الشينى لا تزال تثبت وجودها بجدارة فى القرن الحادى والعشرين، وإن كان القلم بكل أنواعه المتعددة والحديثة قد احتل عرش الرسم الصحفى، لسهولة استخدامه خاصة أنه يحمل حبره داخله وليس فى حاجة إلى محبرة.

ومع ذلك فإن أنواعًا مختلفة من الريش لا تزال قيد الاستعمال، لأنها تلبى احتياجات خاصة ومتنوعة فى أساليب الرسم المختلفة، التى تطورت فى القرن العشرين. وهى أساليب لا تظهر أو تختفى فجأة، وإنما تظهر نتيجة لعوامل سابقة أدت إليها، وتأخذ فى التفاعل حتى تصل إلى قمتها، ثم تأخذ فى الانحسار مخلفة عوامل جديدة تمهد لتيارات مناسبة لروح العصر وهكذا. ففى مجال الرسم

بالريشة، رسخ بعض الفنانين فى القرن العشرين الأساليب التى ابتكرها الرواد فى أجيال سابقة، وقام البعض الآخر بتطويرها وتطعيمها بآفاق جديدة، خاصة أو عامة. وهناك أيضًا من الفنانين من انطلق من هذه الأساليب بحثًا عن آفاق مختلفة تمامًا. وسواء عند هؤلاء أو أولئك، فقد كانت الريشة من الأدوات المفضلة عند كبار الفنانين من أمثال بابلو بيكاسو، وهنرى ماتيس، وكذلك جودييه برزسكا الذى ترك بصمات وآثارًا عميقة فى أساليب الرسم فى الصحافة الغربية، وفى رسومات بعض الفنانين المعاصرين، برغم أنه لم يعش أكثر من أربع وعشرين سنة (١٨٩١ - ١٩١٥).

ومن الواضح أن تعدد أنواع الريش، هو الذى منحها إمكانات عديدة فى مجال التعبير التشكيلى. فهناك ريشة الطائر التقليدية التى كانت من أهم أدوات الكتابة حتى ظهور الريشة الصلب أو المعدنية فى القرن التاسع عشر. وهى تتميز بالمرونة والليونة ومساعدة الرسام على إنجاز الرسومات السريعة. وفى لحظات يمكن إعدادها للعمل بسرعة، فالأمر لا يحتاج أكثر من سكين أو مطواة حادة لقطع الريشة عند نهايتها بميل منحرف. بطول لا يزيد على ٢ سم، ثم شق النهاية المشطوفة بالسكين بحوالى ٦ ملم حتى يتشرب الشق بالحبر. وبعد ذلك يتم شحذ هذه النهاية بالعرض المطلوب.

وهناك ريشة القصب أو الغاب الشبيهة بالقلم البسط المستخدم فى الخط العربى. وهى أكثر صلابة من ريشة الطائر، ويمكن استخدامها مع أى نوع من الحبر. ويتم صنعها بنفس الطريقة التى تصنع بها ريشة الطائر. وهو ما ينطبق أيضًا على ريشة الخيرزان أو البامبو التى تستخدم فى رسم الخطوط القوية والتلقائية اللافتة لعين المشاهد. وهناك أيضًا ريشة رسم الخرائط التى تساعد الرسام فى رسم خطوط رفيعة ودقيقة ولينة، خاصة فى مجال التفاصيل الدقيقة والظلال المتعارضة فى دقة واضحة للعين. وأخيرًا هناك الريشة الصلب أو المعدنية العادية التى تستخدم فى الخطوط المتنوعة طبقًا للضغط عليها بدرجات مختلفة، وللزاوية التى تمسك بها. وهى تتطلب حساسية عالية فى يد الرسام، لأنها تحتاج إلى درجات أعلى من الضغط لا تتطلبها الفرش الأخرى.

وتتمثل تقنيات الرسم بالريشة بصفة أساسية فى أساليب استخدام النقطة والخط، فكلاهما يتميز بخاصية اللانهائية الكفيلة برسم أشكال وبنيات لا نهائية بدورها، مثلها فى ذلك مثل الأعداد التى تبدأ من الصفر إلى ما لا نهاية، ويمكن أن تنجز عمليات حسابية لا نهائية بدورها. وبرغم تعدد أساليب الرسم بالريشة، فإنها تصدر عن أسلوبين أساسيين يتمثلان فى الأسلوب الخطى والأسلوب التظليلى. وعندما يستخدم الرسام الأسلوب الخطى، فإنه يرسم الأشكال بتجريد كامل من التناقض أو التدريج بين الضوء والظل. ويلجأ الفنانون المبتدئون إلى تخطيط الأشكال بقلم رصاص رفيع وخفيف ثم تحبيرها بعد ذلك بالريشة خشية الوقوع فى الخطأ الذى غالبًا ما يتحتم إعادة الرسم كله مرة أخرى. أما الفنانون الراسخون والمتمكنون فإنهم يرسمون الخطوط والأشكال بالريشة مباشرة دون اللجوء إلى التحضير أو التخطيط الأولى بالقلم الرصاص.

أما الأسلوب التظليلى فيستخدم لنقل الدرجات اللونية من المرئيات أو المتخيلات إلى ورقة الرسم. وهناك أساليب أساسية تستخدم فى رسم هذه الدرجات اللونية التى تتراوح بين الرمادى الفاتح والأسود الغامق، وتتمثل هذه الأساليب في الدرجات المختلفة لوضع النقط أو اللمسات، أو رسم الخطوط المستقيمة المتوازية، أو المتقاطعة، أو الواهية التى توحى بالتسلخ، أو العنكبوتية، أو بصمات الأصابع أو غير ذلك من الحيل التى يمكن للفنان أن يبتكرها خصيصًا لعمله مثل رفع الحبر عن سطح الورقة أو تخفيفه بفرشاة رطبة، أو الرسم من خلال منديل ورقى يوضع على الورقة، أو ترك الحبر ليسرى بنفسه فى نسيج الورقة ليحدث أو يشكل خطوطًا عنكبوتية تلقائية، أو استخدام وسائل غير تشكيلية مثل فرشاة الأسنان أو فرشاة الحلاقة... إلخ.

ومن أهم التقنيات التى يجب على الرسام أن يتقنها، قدرته فى التحكم فى تدفق الحبر بشكل منتظم ومتناغم من الريشة إلى الورقة، أو طبقًا لما يتطلبه الرسم فى جزئية من جزئياته. وقد يؤدى احتكاك الريشة بالورقة إلى تعلق فتات النسيج الورقى بطرفها، ومن هنا كانت ضرورة تنظيفها بالماء والصابون أو البنزين أو التتر بعد الانتهاء من العمل أو فى أثناء العمل إذا اقتضت الضرورة ذلك.

ولابد من وضع العلاقة بين نوعية الريشة ونوعية الورق فى الاعتبار، فهى علاقة يمكن أن تتراوح بين التجاوب أو التشبع الكامل وبين النفور والرفض الكامل أيضًا. فمثلاً يحتم الرسم بريشة القصب أو الغاب استخدام ورق مقوى مصقول حتى تبدو أشكال الرسم واضحة ومتبلورة إلى أكبر قدر ممكن. ذلك أن سطح أو ملمس الورق يلعب دورًا لا يمكن تجاهله فى الأسلوب الذى يقوم بتوصيل الرسم إلى عين المشاهد. وربما كان عدم التوافق بين سن الريشة وملمس الورقة سببًا فى إعاقة هذا التوصيل أو تشتيته. لكن يجب ألا يقلق الرسام المبتدئ إذا وجد أن ريشة القصب أو الغاب ترسم خطوطًا رديئة وغير منتظمة بل ومتسلخة فى البداية. ذلك أن غمسها فى الحبر أكثر من مرة مع تكرار الرسم بها فى مسودة، يجعل رأسها مهيئًا لتلقى الحبر بشكل منتظم، ويصبح الرسام متحكمًا فى جعل خطوطها متساوية الأثر المطلوب.

وبرغم القواعد العامة التى تحكم العلاقة بين الريشة والورقة والحبر، فإن الخبرة الشخصية للفنان بتنويعاتها وتفريعاتها، ضرورة لا مفر منها، لأنه يشكل الطرف الرابع فى هذه العلاقة. وكلما واصل ممارسته العملية، فإنه يمكن أن يصل إلى نتائج قد تكون جديدة تمامًا إذا ما قورنت بالتقاليد المعروفة أو الراسخة فى هذا المجال. والفنان الذى يطمح إلى تحقيق ما لم يتحقق من قبل، عليه أن يتخذ من التقاليد والأساليب السابقة مجرد قواعد للانطلاق منها إلى آفاق جديدة، وليست قوانين جامدة ليس عليه سوى أن يطبقها. فالفن بطبيعته إبداع أو ابتكار لا يقبل التكرار.



الفصل الثانى

دلالات الخطوط

من الأساسيات التى لا يمكن تجاهلها فى مجال النقد الفنى والتذوق الجمالى، أن الإحساس بالجمال لا يكمن فى الموجودات المحيطة بالإنسان، ولكنه ينبع من داخله. وإذا توقف هذا النبع، أو جف، أو حالت دونه العوائق والسدود منذ المراحل الأولى لحياة الإنسان، فإن الأشكال والتكوينات والألوان التي يفترض فيها أن تثير أحاسيس الجمال داخله، تفقد دلالتها ومعناها بل وجودها نفسه. وهو ما ينطبق على الأعمال الفنية من باب أولى. فالصورة المتقنة الزاخرة بقيم الجمال لا توجد فى الإطار على الجدار فى متحف أو معرض، بقدر ما توجد داخل المشاهد المستوعب لها والمستمتع بها.

وإذا كان النداء أو الجذب الجمالى للطبيعة قويا ومؤثرا فى النفس المتجاوبة معه، فإن هذا الجذب يمكن أن يكون أكثر قوة وحميمية عندما يكون صادراً عن الفن، لأنه نداء مقصود ومتعمد من نفس بشرية إلى نفس أخرى، وليس عفوياً من طبيعة صماء لا تقصد بل ولا تعرف أنها جميلة. فالعقل البشرى يخاطب العقول الأخرى، بلغة يفهمها كل البشر، وهى لغة الجمال التى هى بدورها لغة الفن الذى يعبر عن رغبة الإنسان الدقيقة أو الفطرية فى التمتع بكل ما يثيره الجمال من أفكار ومشاعر وانفعالات. فإذا كان الإنسان يسقط إحساسه بالجمال على الطبيعة، عندما يكون فى حالة نفسية تسمح له بذلك، فإن الفنان يهدف عمداً إلى تجسيد هذا الإحساس من خلال عمل فنى متبلور، يمثل تجربة نفسية ممتعة للمتلقى. وقد تختلف الأحاسيس التى تثيرها هذه التجربة من متلق إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع، لكنها فى جوهرها تجربة جمالية مقصودة من الفنان بشكل أو بآخر. ومن هذا المنطلق عرَّف الشاعر الألمانى الكبير جيته، الفن بأنه فن لأنه ليس طبيعة.

وعبر العصور كانت العلاقة بين الفن والطبيعة، مثار جدل ومحاجاة وتحليل بين مختلف النقاد وفلاسفة الجمال. فمنهم من نادى بأن الفن عبارة عن محاكاة للطبيعة وصورة لها، ومنهم من قال : إنه مفسر لأسرارها وشارح لقوانينها، ومنهم من حاول أن يثبت أن الطبيعة هى مصدر الإلهام الرئيسى لأى فنان، فهى أستاذه ومعلمه، خاصة عندما يدرك قوانينها التى يجعل منها قوانين الإبداع الفنى لديه. واستمرت دوائر الجدل والمحاجاة عبر العصور والقرون إلى أن اتسع النطاق الفكرى للقضايا المطروحة، وحاول النقاد وعلماء الجمال المحدثون القضاء على التناقض المفتعل بين الطبيعة والفن، ذلك أن العلاقة بينهما علاقة تكامل لا تضاد أو تناقض، فالطبيعة لا تدرك قوانينها أو جمالياتها، والحياة نفسها لا تمنح الإنسان أحاسيس التناغم والارتياح إلا بالصدفة البحتة لأنها لا تقصدها أو تغيبها، وبالتالى فهى ناقصة دائماً لأنها لا تعير التفاتاً لسعادة الإنسان. هنا يأتى الدور الحقيقى للفن عندما يكمل نقائص الطبيعة والحياة، ويضفى عليهما المعنى والدلالة، ويمنح الإنسان التناغم الذى يفتقده نتيجة للتناقضات والصراعات التى تشكل جوهر الحياة والطبيعة.

ومع اندثار مفهوم الفن كمجرد محاكاة للطبيعة، مهما كانت محاكاة ماهرة وبارعة وباهرة، شرع الفن فى اكتساب كيانه المستقل. صحيح أنه يستقى مادته الخام من الطبيعة والحياة، لكن بمجرد انصهار هذه المادة فى بوتقة الفن، فإنها تنفصل تماماً عن مصدرها، وتصبح جزءاً لا يتجزأ من العملية الفنية والجمالية ذات الدلالة المقصودة. فمثلاً فى مجال الفن التشكيلى، أصبحت العلاقات الداخلية فى العمل الفنى هى التى تمنحه القوانين الخاصة به والشخصية المتميزة التى يُعرف بها. وهى العلاقات التي تنشأ وتتولد بين جمال الخط والشكل، وتناغم درجات الظل واللون بين الفاتح والغامق، وتكون فى النهاية البنية الجمالية للصورة. وإذا كانت الطبيعة تمد الفنان بالأفكار والمواد، وكلما درسها وحلل عملياتها بحب وشغف، فلابد أن يكون كل هذا لصالح إبداعه الفنى، لكن بشرط أن يمتلك الحس الذى يمكنه من اختيار المنطلقات التى تعبر عن فكره وانفعاله اللذين يبحثان عن منفذ لهما. فإذا كانت الحياة تجميعًا وجبرًا، فإن الفن رصد واختيار. وإذا كان التنوع فى الحياة يصل إلى درجة الفوضى والتشويش، فإن قانون الوحدة مع التنوع هو الذى

يحكم الإبداع الفنى حتى تظل الخصوبة الفكرية والانفعالية والخيالية فى خدمته ولصالحه بعيداً عن الفوضى والتشتت.

وفى مجال الرسم والتصوير كان الخط بمثابة أول وسيلة ساعدت الفنان على إدراك الوظائف التشكيلية للشكل، ودرجات التظليل من الغامق للفاتح أو العكس، واللون. أما الخطوط فى حد ذاتها فتعد قمة التجريد، ولا تعبر إلا عن معنى محدود للغاية أو لا معنى على الإطلاق. لكنها إذا تم توظيفها فى مجموعة معينة من الخطوط، أو فى تحديد أشكال معينة، أو توزيع مساحات داخل صورة، فإن هذه الخطوط تكتسب دلالات جمالية ومعنوية، وإيحاءات تشكيلية نتيجة لعوامل التناسب والتفاعل والصياغة للأشكال والمساحات الداخلة فى تكوين الصورة.

وعلى الرغم من أن الخط هو تجريد كامل، خاصة إذا وضعنا تعريف الفيلسوف والرياضى السكندرى إقليدس له فى اعتبارنا، فإن هذا الخط المجرد يمكن بمفرده أن يوحى بدلالات معينة، إذا سار فى اتجاه معين أو اكتسب خاصية مميزة له. ففى الواقع تلعب الخطوط دوراً لا يمكن تجاهله فى التعبير البصرى عن قيمة أو شكل أو فكر معين. وغنى عن التعريف أن الخط كمصطلح فى مجال الفن التشكيلى، قد اكتسب معنى أعمق ودلالة أشمل من تلك التي حددها إقليدس على المستوى الرياضى الهندسى. ففى مجال التصوير، نتكلم عن الخطوط حيث لا يوجد خط بالفعل، وإنما هى خطوط إيهامية فى الحدود بين المساحات اللونية، وتشير إلى توجه معين أو سلسلة من المسارات والمحاور التى تقود العين نحو اتجاهات محددة. وبصفة عامة فإن سلسلة النغمات الرئيسية أو نقاط التحول مثل اللون القوى، واللمسات المؤكدة، والضربات الثقيلة، والومضات الضوئية وسط الظلام، وغير ذلك من العوامل أو العناصر التى تجذب العين إلى البعد أو المركز البؤرى فى الصورة، كلها تمنح إحساساً بمسارات الخطوط الوهمية التى ليس لها وجود على الإطلاق.

وهناك تعريف سائد فى مجال النقد التشكيلى، يؤكد أنه لا يمكن تجاهل عرض أى خط على مستوى السطح أو قوة لونه على مستوى الكثافة، وبالتالى فإن دلالاته، حتى إذا كان بمفرده، لابد أن تختلف باختلاف العرض أو الكثافة. وإذا أخذنا تعريف إقليدس نفسه بأن الخط المستقيم هو أقصر مسافة بين نقطتين، هو

فى حد ذاته معنى تشكيلى، لأن استقامة الخط لابد أن تكون لها دلالة تشكيلية إذا ماتم توظيفها فى صورة. وإذا كان هذا ينطبق على الخط المستقيم، فلابد أن ينطبق على أنواع الخطوط الأخرى التي لا يمكن حصر أشكالها واتجاهاتها ومساراتها.

وعلى سبيل المثال، فإن رسم خطين هندسيين بالمسطرة والقلم العادى، يشتركان فى كثافة اللون، وبالتالى يفتقران تماماً إلى التنوع، لكن أحدهما رفيع والآخر عريض، فإن الخط الرفيع لابد أن يبدو أكثر هزالاً وأقل قدرة على شق طريقه. وإذا غيرنا هذين الخطين بآخرين مرسومين باليد دون الاستعانة بمسطرة، أحدهما مرسوم بالقلم والآخر بالفرشاة، فإن الخط المرسوم بالفرشاة سيبدو أقوى وأكثر خصوبة وتصميماً من المرسوم بالقلم، لكن كليهما يوحيان بخاصية متوترة تجعلهما أكثر إثارة للاهتمام والتأمل من الخطين الهندسيين، لأن يد الفنان وأصابعه لا تنطوى على الآلية التى يكتسبها القلم وهو يجرى بحذاء المسطرة، وأحياناً تشكل أحاسيس الفنان هزات يده وأصابعه، دون أن يعيها بوضوح، إذ إنها هزات يصعب رصدها بالعين المجردة. بل إن ضغط الفنان على القلم أو الفرشاة، يتخذ شكل مسارات للقلم أو ضربات للفرشاة لا يمكن حصرها، مما ينعكس بالتالى على دلالات هذه المسارات أو معانى هذه الضربات.

ويمكن إجراء تجارب أخرى لدراسة إمكانات وخصائص الخط، باستخدام قلم الرصاص وقلم الفحم. فقلم الرصاص يمكن أن يبدأ باللون الرمادى الخفيف، فى حين يبدأ الفحم بالأسود الخصب بالإضافة إلى تنويعاته فى العرض والاتساع. وكلما تنوعت الكثافة أو الخصوبة أو الاتساع، تنوعت التأثيرات على عين المشاهد وانفعالاته. وهو المبدأ الذى ينطبق على كل الاستخدامات الأخرى لمختلف الأدوات والمواد. فمثلاً يختلف استخدام نفس الحبر الأسود، اختلافاً بيناً بين القلم والفرشاة، لكنهما يشتركان فى خاصية الحبر التى توحى بالثقل والثقة والتمكن وغير ذلك من العوامل التى لابد أن تتوافر لدى الفنان الذى يدرك جيداً صعوبة أو استحالة المحو أو التغيير متى وضع الحبر على الورق، ولذلك فإن خطوطاً من هذا النوع تحتاج إلى يقظة، ووعى، وفكر ثاقب، ورؤية مسبقة لما ستكون عليه الخطوط.

وذلك على العكس من الخطوط التى يمكن محوها وتغييرها كلما وجدها الفنان عاجزة عن أن تفى بغرضه الفكرى أو الجمالى أو كليهما.

أما دلالات الخطوط فهى تحتاج إلى دراسة متعمقة ومتعددة الجوانب، وإن كانت دلالاتها الأساسية تتمثل فى الخطوط الرأسية والخطوط الأفقية. فالخط الرأسى يوحى بالثبات والحسم والصلابة، لأنه يطيع قانون الجاذبية، وبالتالى تبدو عليه سمات الاستقرار فليس هناك ما يهدده للميل أو الانكسار أو الاعوجاج يمنة أو يسرة. وفى الفن المعمارى يعتبر الخط الرأسى، معياراً أو مقياساً للمبنى كله، كما أنه فى الفن التشكيلى يعتبر الخط الأساسى فى رسم جذوع الشجر أو النمو الطبيعى للنباتات، أو كل الأشياء التى ترتفع على سطح الأرض، ولا تحتاج إلى ما يسندها حتى لا تقع نتيجة الميل أو الاعوجاج.

أما الخط المائل فهو خط ناقص غير كامل لأنه مهدد بالسقوط ولا يستطيع أن يعتمد على نفسه. إنه يوحى بعدم الثبات أو الاستقرار، ويثير الإحساس بالمخاطرة وعدم الهدوء أو السكينة. وإذا كان يبدو عليه أنه على وشك السقوط، لكنه لم يسقط بعد، فإنه يوحى بأنه متماسك لفترة تسبق انهياره، وهو ما يثير عوامل القلق الخفى داخل المشاهد. أما إذا أضيف إليه خط يواجه ميله ويسنده، فإن الإحساس بالتوازن سرعان ما يعود، لأن الشكل عندئذ يستعيد اكتماله وقدرته على إشباع عين المشاهد. وهذا الاكتمال لا يتم إلا بتطبيق شروط الجاذبية، إذ إن استناد الخطين المائلين إلى بعضهما البعض عند القمة، سيجعل خط الجاذبية ساقطاً رأسياً من هذه القمة، فى منتصف الطريق تماماً صوب الأرض بين الخطين المائلين.

أما الخط الأفقى فيلعب دور النغمة المغايرة للخط الرأسى. فهو يوحى بالسلام والسكينة والهدوء والاسترخاء، فليست بينه وبين قانون الجاذبية الأرضية أية مقاومة أو صراع. فهو يمتد موازياً لسطح الأرض دون حاجة إلى دعامة أو سند أو خوف من السقوط. ولذلك يرتبط عادة بالأنهار والبحار الهادئة، والآفاق المنخفضة الممتدة عبر الصورة، والسحب التى تغطى خط الأفق، والأشكال والشخصيات المستلقية أو المضطجعة أو المسترخية أو النائمة أو الناعسة. ولذلك تعد الخطوط الأفقية مثار ارتياح وهدوء وسكينة للناظر إليها، إذا ما أحسن توظيفها

فى البنية الكلية للصورة. والفنان المتمكن يستطيع أن يوظف التناقض بين الخطوط الرأسية والخطوط الأفقية فى ترسيخ ديناميكية الصورة وحيويتها.

أما الأقواس أو المنحنيات فهى أكثر إثارة للاهتمام والتأمل من الخطوط المستقيمة، نتيجة لتفوقها عليها فى التنوع والتحول. فالخط المستقيم يشق طريقه الواحد المتصلب من بدايته إلى نهايته، فمتى وقع بصر المشاهد على بدايته أدرك فى الحال نهايته أو العكس، فى حين أن القوس أو المنحنى يشوق المشاهد لتتبع مساره الذى لا يستطيع أن يتوقعه مسبقاً، وكأنه فى مواجهة لغز يحب أن يعرف حلاً معقولاً له. فالأقواس أو المنحنيات مفعمة بإحساس بالحركة التى تتراوح فى قوة دفعها بين السرعة والبطء طبقاً لحدة الانحناء أو ليونته. كذلك تتراوح أشكالها وإيحاءاتها ودلالاتها طبقاً لسمك الخطوط، والمدى الذى يتخذه نصف قطر القوس، واختلافات التوازى أو محاور التقاطع فيما بينها، أو المواجهة بينهما، أو غير ذلك من التشكيلات والتفاعلات والمحاور التى لا حصر لها.

ومن الواضح أن القوس الذى ترسمه الفرشاة فى يد الفنان الحرة، يوحى بمعان ودلالات وتأثيرات لا ينطوى عليها القوس الآلى الهندسى. ولذلك فإن فن الرسم أو التصوير يتمتع بحرية مطلقة فى التعامل مع كل أشكال التقوس والانحناء والاعوجاج، والالتواء، والانثناء، من خلال المسارات التى تصنعها الفرشاة بمنتهى المرونة والسلاسة. وهذه الأشكال تتنوع طبقاً لإرادة الفنان، من خلال تنويع وتغيير مسار الخط من رفيع إلى غليظ أو العكس بمجرد الضغط على الفرشاة. وهذه الإرادة التى يمارسها الفنان، هى مجموعة من الاهتمامات والتطلعات والأفكار والانفعالات التى تتواصل من خلال إتقانه لأصول الصنعة الفنية فى مجال الرسم والتصوير. وكلما كانت يد الفنان تتحرك بل وتنطلق بتلقائية، فإن الخط لابد أن يكتسب قوة ومصداقية وانطلاقا إلى آفاق قد لا تكون فى ذهن الفنان نفسه. أما إذا كانت يده ضعيفة أو مترددة لعدم تمكنه، أو مهتزة لخلل فى السيطرة الفكرية أو الفنية على مسار الخط وانحناءاته، فإن هذا الخط يؤثر على البنية العامة للصورة بحكم أنه يشكل أو يكون جزءاً عضوياً فيها.

والأقواس والمنحنيات، مثلها فى ذلك مثل الخطوط الأخرى، يمكن أن تكون هزيلة وفقيرة وعالة على تكوين الصورة، كما يمكن أن تكون قوية وخصبة وثرية وفعالة فى البناء العام للصورة. فهناك أقواس مفرقة فى التوتر، وأخرى منطلقة فى تأرجح حيوى. إن خطوطاً تمتلك هذه الحيوية لكفيلة بأن تحمل المتلقى أو المشاهد إلى آفاق زاخرة بتوقعات مثيرة ومؤثرة للغاية، فى حين أن خطوطاً أخرى لا تؤثر على الإطلاق فى المشاهدين نتيجة لضعفها واهتزازها وترددها بلا هدف واضح.

هذا عن الخطوط المنفردة، أما الخطوط المترابطة والمتداخلة والمتفاعلة فى منظومة الصورة فإنها توسع وتعمق المجال لدرجة أنها تحتوى كل أشكال التعبير بالخط. وكلما كانت هذه المنظومة الخطية متبلورة، ووظيفية، وتملك من التفاعل أو الوحدة ما يساهم فى الوحدة الفنية للصورة، كانت جمالياتها وتوقعاتها ملموسة وممتعة. وهذا يبدو بوضوح فى الأقواس الفرعية أو الصغيرة التى تتفرع من قوس رئيسى كبير، من خلال ترتيبات أو تماوجات صادرة عن نواة تجسد علاقة عضوية فيما بينها. أما الخطوط التى تميل إلى المتوازيات الهندسية، أو العلاقات الآلية، أو التماثلات النمطية، أو المسارات التكرارية، فإنها تنأى عن مجال الإبداع التشكيلى الذى يفترض التنوع والتحول والتفرع والتفاعل والتصادم والالتقاء والافتراق والديناميكية والاستمرار والانطلاق إلى خارج إطار الصورة. فالخطوط تمنح الصورة مساحة وتواجداً وآفاقاً أبعد بكثير من تلك التى يحدها الإطار، إذا كانت فعالة ومرتبطة عضوياً بجسم الصورة.

ففى مجال الحركة الحيوية لجسم الصورة، تلعب الخطوط دوراً فى غاية الأهمية، كما توحى بأنواع الملمس التى يمكن أن تنطوى عليها. فمثلاً يميل الشكل الزخرفى إلى استخدام الخط المكون من نقط أو ضربات قصيرة بالفرشاة، فى حين أن الشكل العضوى يميل إلى توظيف الخط المنطلق والمتنوع ضيقاً واتساعاً، دقة وغلظة. ومن الطبيعى أن تكون الأداة المستخدمة هى التى تحدد خاصية الخط إلى حد ما. فمثلاً يرسم قلم الرصاص أكثر الخطوط رقة ورهافة، أوتنوعاً من الرمادى الرقيق إلى الأسود المخملى الثقيل. أما قلم أو قضيب الفحم فيمكن أن يعطى الخط الناعم والخصب سواء باللون الرمادى أو الأسود. أما قلم الحبر أو الفرشاة المغموسة

فى الحبر، فقادران على رسم خطوط تجمع بين التحديد والتنوع والقيمة الفكرية والفنية العالية. لكنهما يختلفان عن قلم الرصاص أو قلم الفحم، فى ضرورة استخدامهما بحرص وتمكن لصعوبة وربما استحالة محوهما. ولعل من الأفضل الاعتماد أولاً على الإسكتشات أو الرسومات التحضيرية حتى تقل نسبة الخطأ أو التردد أو الاهتزاز فى الصورة النهائية بقدر الإمكان، خاصة بالنسبة للفنان المبتدئ أو الهاوى.

أما فى مجال التدريبات على رسم الخط، فليس هناك أفضل من الفرشاة بمختلف أنواعها وأحجامها، خاصة فى رسم النباتات والفواكه والزهور، بل والمناظر الطبيعية، بشرط أن يتقن الفنان المبتدئ استخدام المواد أو الأحبار وتطويعها لهدفه. فالفرشاة تطور وتنمى قدراته فى الاختيار والتحليل والتركيز، وفى الوقت نفسه ترتقى بحسه الفنى وتذوقه للتناغم الخطى. ويجب أن يعتبر كل تدريب نوعاً من التمرين على شغل الفراغ. ويجب تحديد حجم وشكل الفراغ منذ البداية، بحيث تكتسب الخطوط الداخلة فى التكوين، تناغماً يوظف المساحة المتاحة على أفضل وجه.

ولاشك أن رسم الأشياء أو الموجودات وبلورة أشكالها، فى حد ذاتها، يمثل هدفاً ضرورياً فى البداية، لكن إذا وضع الفنان المبتدئ فى اعتباره أنه تدريب فى الوقت نفسه على شغل فراغ معين بأسلوب متناغم، فإن متعته بالعملية التشكيلية لابد أن تتضاعف، وإحساسه أو حسه بالتصميم لابد أن يرتقى، وبالتالى سوف يكتسب فكره آفاقاً جديدة من خلال شحذ القدرة على الاختيار والتركيز ورهافة الذوق فى الترتيب والتنظيم فى سياق متآلف وحيوى. ومن بدهيات الخطوط، سواءً أكانت مفردة أم مترابطة ومتداخلة، إنها قادرة على إثارة درجات معينة من الانفعال، وهى درجات تحددها أساليب تنظيم أو تنسيق أو ترتيب أو توزيع أو تداخل الخطوط، وكذلك القدرة الاستيعابية لدى المتلقى. فإذا كان حساساً للجمال ومتحمساً له، فإنه يملك القدرة على تذوق قيمة الخط ومعناه ودلالاته، وذلك على النقيض من الشخص الذى لا تثير فى نفسه هذه المرئيات إلا أحاسيس عابرة، أو قد لاتثير شيئاً على الإطلاق، ومن هنا كانت المقولة الشهيرة التى تؤكد أن الجمال لا يكمن فى الموجودات أو الأشياء الخارجية، وإنما يكمن فى عقل المشاهد أو المتلقى.

إن الجمال الذى نراه حولنا فى الحياة، لا يوجد إلا فى عقولنا التى تتم إثارتها وتحفيزها وتحريكها بأشياء خارجية تردد أصداء التناغم العميق داخلنا، وتضرب على أوتاره المشدودة. ومن الغرابة بمكان أنه فى الفنون التى تعتمد على اللون والشكل، اعتاد الناس على إيجاد تشابه بين ما يرونه فى اللوحات والصور، وبين ما خبروه وعرفوه فى حياتهم العملية. ولاشك أن هذه التشابهات تؤثر إلى حد بعيد على أساليب تلقيهم للأعمال الفنية التى يشاهدونها. وكثير من الناس العاديين لا يشعرون بالارتياح عندما يفتقدون هذه التشابهات، وكأنهم يريدون أن تكون الأعمال الفنية مجرد صورة أو نسخ مكررة لمشاهد الحياة، فى حين أن آلة التصوير الفوتوغرافى تستطيع أن تقوم بهذه المهمة بأسلوب أفضل بكثير من الرسام أو المصور، لكن شتان بين التصوير الفوتوغرافى الآلى وبين الإبداع التشكيلى البشرى الذى لابد أن يكتسب كياناً مستقلاً عن الحياة التى هى مجرد مثير أو محرك أو دافع له فى البداية، لكنه سرعان ما ينفصل عنها ويملك حياته الذاتية. ومن هنا نادت المدارس أو المذاهب التشكيلية الحديثة منذ أوائل القرن العشرين بإخضاع إمكانات اللون والشكل للتجريد والسيريالية، وغيرها من الاتجاهات التي تمكن العمل الفنى من اكتساب الواقع الخاص به والمنفصل تماماً عن واقع الحياة، ذلك أن الفن فى جوهره ابتكار وابداع وبلوغ آفاق جديدة لا تصل إليها الحياة العملية، وليس تكراراً أو محاكاة. ويجب على الإنسان أن يفضل الأصل على الصورة. فإذا كانت الحياة أصلاً، فالفن بدوره أصل أيضاً وليس مجرد صورة لها.

ولكن مهما تعددت المدارس والمذاهب والاتجاهات والتيارات، فسيظل الخط بمثابة الحروف الهجائية التي تتكون منها لغة الفن التشكيلى بصفة عامة، ولغة الرسم والتصوير بصفة خاصة. ولا يمكن للرسام أو المصور أن يعبر عن انفعالاته وتوجهاته وإنجازاته إلا إذا أتقن لغة فنه وبلغ بها درجات من الفصاحة تجعله يصل إلى أكبر قطاع ممكن من جمهور المتلقين. وهذه اللغة هى لغة الخطوط التى لا تعد أشياء تجريدية فحسب، بل هى تكون أشكالاً مادية مرئية، توحى بمعان شعورية أو لا شعورية. وهناك دراسات تكشف عن شخصية الإنسان من خلال تحليل أسلوب خطه على الورق. وإذا كان الخط بالنسبة للإنسان أداة للتعبير عن نفسه فى حياته

الواقعية، فإنه فى مجال الرسم والتصوير يصبح وسيلة للإبداع التشكيلى من خلال مفردات لا حصر لها.

لكن هناك تفسيرات تحاول أن تقنن لهذه المفردات ودلالاتها ومعانيها. فمثلاً يقال إن الخطوط المستقيمة توحى بالتماسك والوضوح والانطلاق والثقة وسرعة البديهة، فى حين تعبر الخطوط المنحنية عن السعادة والصفاء والليونة والمرونة والحركة الراقصة. أما الخطوط المتعرجة والمتكسرة والمترددة فتشير إلى التعثر، والتردد، أو التباطؤ، أو الانشغال، أو الاضطراب والتشتت، أو الإرهاق، أو الغضب المكبوت أو على وشك الانفجار، أو عدم وضوح الرؤية... الخ. لكن من المفروض ألا تكون هذه التفسيرات ثابتة وجامدة، لأن معانى هذه المفردات ودلالاتها تتغير وتتبدل طبقاً لنوعية السياق التشكيلى المستخدمة فيه، شأنها فى ذلك شأن أية مفردات لغوية أخرى. قد تحمل فى طياتها أساسيات تفرض نفسها، لكن لابد من خضوعها لنوعية السياق، وإلا أصابها الجمود والتحجر.

ويجب على الفنان بصفة عامة أن يبدأ لوحته بالأشكال الكبيرة البسيطة، ثم يتبعها بالأشكال الأصغر والأدق، بحيث يحتفظ بالتفاصيل فى المراحل النهائية. ولا يستطيع الفنان المبتدئ أن يتمكن من أسرار صنعته وأن يطورها إلا إذا بدأ لوحته من البسيط إلى المعقد، ومن الكبير إلى الصغير، ومن الواسع إلى الضيق، ومن اللين إلى المحكم. ومما يسهل مهمته، تمكنه من توظيف الخطوط التوجيهية البسيطة التي تساعده إيجابياً منذ اللحظة الأولى التى يبدأ فيها الرسم. وهى خطوط عادة ما تكون فاتحة للغاية، وأحياناً يفضل محوها قبل اتمام الرسم، خاصة إذا انطبعت فى مخيلة الفنان فى شكلها العام. فإذا كان يرسم موضوعاً له شكل دائرى، فإنه يرسم دائرة خفيفة أولاً ثم يضع الموضوع فى داخلها. إن هذا من شأنه أن يساعده على تحديد حجم الموضوع وموضعه في الصفحة. وإذا كان للموضوع أجزاء متوازية بطريقة أو بأخرى، فالخطوط التوجيهية المتوازية تساعد الفنان على تحديد وضع الموضوع فى داخلها. وإذا كان الموضوع متماثلاً، بمعنى أن نصفه الأول مماثل للنصف الآخر، فإن الفنان يبدأ بالخط الأوسط العمودى، ثم يرسم الخطوط التوجيهية الضرورية لخط الوسط على مسافات متماثلة منه وإليه. وتحدد الخطوط العمودية

المتجهة إلى خط الوسط، مدى تلك الخطوط، كما تحدد مكان الملامح على جانبى الموضوع. وعندما يتم رسم الموضوع، يمحو الفنان الخطوط التوجيهية ويشرع فى تنقيح الرسم إلى أن يرضى عنه.

ولكى تصبح مراحل الرسم أو التصوير ممتعة ومتسقة، فإن المرحلة الأولى هى التبسيط دائماً. ذلك أن العالم هو مكان معقد ومرهق، والخطأ الذى يرتكبه كثير من دارسى وطلاب الفن هو محاولة إظهار هذا العالم بكل تعقيداته وتفاصيله الدقيقة. وإذا كان من الممكن نقل مجمل تفاصيل الموضوع إلى اللوحة، لكن ليس من المفضل البدء بهذه التفاصيل، بل عليه أن يبسط ويجرد أولاً الأشياء والموضوعات التي يريد أن يرسمها، فهى فى جوهرها وأصلها مؤلفة ومكونة من أشكال أساسية، مما يحتم على الفنان المبتدئ أن يحدد بنفسه الأشكال الأساسية كى يبدأ رسومه بها. وتتمثل أبسط طريقة لإظهار الشكل الأساسى للموضوع، فى رسم صورة خطية لحدوده الخارجية (سيلويت). ذلك أن رسم الصورة السيلويت خطوة ضرورية من شأنها توفير الحقائق الجوهرية فى اللوحة والتى تقوم بدور مراكز الثقل ومحاور الاحتكاك والحركة. وكلما تبلورت هذه الحقائق فى الرسم، شعر المتلقى بالشخصية المتميزة للوحة.

وتلعب زوايا الرؤية دوراً حيوياً فى هذا المجال. فمثلاً إذا كان الموضوع بقرة أو إبريقاً، فإن الرؤية الجانبية تعطى المتلقى أكثر الحقائق، وبالتالى تحدد الصورة الخطية للموضوع. وكلما ازدادت الصورة الخطية وصفاً من خلال خطها الخارجى قلت الحاجة إلى الاعتماد على اللون والقيمة لإدراك الموضوع. وكثير من الرسوم يقتصر على الخط فقط، دون تحديد للقيم، وإن كانت الخطوط الداخلية تكملها عندما تعطى أكثر عن الموضوع، لم تتوفر فى الخطوط الخارجية، كالبقع فى جسم النمر مثلاً. أما الأسد فقد لا يحتاج إلى هذه الخطوط الداخلية لأن الخطوط الخارجية عندما تحدد لبدته، فإن الفنان يصبح فى غنى عن استخدام الخطوط الداخلية.

وهذه الخطوط من التحديد والسهولة بحيث يمكن لأى شخص أن يفهمها جيدًا، فهى دائما مجردة. وإذا كانت معظم الرسوم والصور واللوحات تبدأ بالخطوط الخارجية والخطوط الداخلية، فمن الضرورى التدريب على استخدامها. بل إن

هناك رسومًا، مثل رسوم كتب الأطفال والكاركاتير والرسوم المتحركة، تعتمد أحيانا على هذه الخطوط فقط.

وتتراوح أبعاد الأشكال الأساسية بين البعدين والأبعاد الثلاثة. فعلى مستوى البعدين تنطوى الصورة الخطية على ثلاثة أشكال أساسية هى : المربع، والدائرة، والمثلث، وهى الأشكال التى تمثل مجموعة متنوعة لكل الصور الخطية البسيطة للأشياء. أما على مستوى الثلاثة أبعاد فهناك خمسة أشكال أساسية هى : الكرة، والمخروط، والأسطوانة، والمكعب، والطارة. ويمكن تكوين كل الأشياء ذات الأبعاد الثلاثة من مجموع هذه الأشكال الخمسة. فمثلاً تنتسب الأشياء ذات الأسطح المنبسطة والجوانب الحادة كزوايا منزل أو صندوق إلى المكعب، فى حين تنتمى السطوح المنحدرة كذراعى كنبة أو علم يرفرف أو جناحى طائرة، إلى المخروط أو الأسطوانة. أما النتوءات والانبعاجات والتلال فتنتمى إلى الكرة، فى حين تنتمى الأفعى الملتفة حول نفسها، وحلقات السلاسل، إلى الطارة.

والمكعب عبارة عن علبة من ستة أضلاع، مثل الزهر الذى يستخدم فى لعب الطاولة، والغسالة الكهربائية ذات الزوايا، والتليفزيون، ومعظم أنواع الصناديق والحاويات، ولا يستطيع رسم المكعب إلا من أتقن رسم المنظور. أما المخروط فيسهل رسمه لأنه مثلث فى قاعدته دائرة، وعندما ينظر إليه من زاوية ما، فإن الدائرة تصبح شكلاً بيضاويًا، مثل طرف القلم أو صارى السفينة، فى حين أن الأسطوانة ترسم كدائرتين بين خطين متوازيين. وكما فى المخروط، تصبح الدائرة شكلاً بيضاويًا عند النظر إليها من زاوية ما. وعندما يكون أحد طرفى الأسطوانة أقرب إلى الناظر من الآخر، يفقد الخطان توازيهما ويقترب أحدهما من الآخر عند الطرف البعيد للاسطوانة، ويعطى ذلك عمقًا وبعدًا للصورة كما فى معلبات الطعام. أما الطارة فشكل يشبه الكعكة، مثل الأفعى الملتفة حول نفسها، وكل أنواع الأنابيب والمواسير والخراطيم. أما الكرة فأشكالها يصعب حصرها فى مجالات عديدة مثل أنواع الفاكهة... إلخ.

وحتى أشكال الأجسام البشرية والحيوانية، يمكن تفكيكها وتحليلها إلى أشكال المربع، والدائرة، والمثلث المتساوى الأضلاع، وهى الأشكال التى يمكن تطويرها إلى الشكل المستطيل، والبيضاوى، والمثلثات ذات الأضلاع غير المتساوية. فرأس الإنسان يدخل فى نطاق الدائرة وتنويعاتها، والذراعان والسيقان يمكن أن تجمع بين تنويعات المستطيلات والمثلثات، وغير ذلك من أعضاء الجسد التى تخضع لنفس التفكيك أو التحليل المربعى أو الدائرى أو المثلثى... إلخ. ومهما كانت أشكال الأجسام معقدة، فإن فى الإمكان تبسيطها إلى الأشكال الأساسية التى نهضت عليها. فإذا كان دارس اللغة يبدأ بالحروف الأبجدية، ودارس الموسيقى يبدأ بالمدونة أو النوتة الموسيقية، فإن دارس الرسم يبدأ بالنقاط والخطوط والأشكال، ذلك أن الرسم يبدأ من النقطة إلى الخط ومن ثم إلى تكوين الأشكال البسيطة الأساسية فالأشكال المركبة المعقدة. فهذه هى الأبجديات والمفردات التى يجب على الفنان المبتدئ أن يجيدها ويتقنها حتى ينطلق لتحقيق المكانة المرموقة التى يتمناها على خريطة الفن التشكيلى.



الفصل الثالث

أساسيات التكوين

كثيرًا ما يقع خلط بين الأشكال SHAPES والتكوينات COMPOSITIONS نتيجة للارتباط الوثيق بينهما فى فن الرسم والتصوير. ومع ذلك فالتفرقة بينهما فى التعريف والوظيفة أمر سهل للغاية. فالأشكال هى البيئة أو المحيط الذى تنشأ فيه الصورة، مثل المساحة التى تحتلها، والإطار الذى تقع فيه، سواء أكان فى شكل المستطيل أو المربع أو المثلث أو الدائرة أو البيضة. فالصورة أو اللوحة لا تنشأ فى فراغ خارجى لا يعنى شيئًا بالنسبة لها، بل هناك علاقة عضوية بين الملامح التى تميز هذا الفراغ الخارجى وبين الفراغ الداخلى الذى تملأه التكوينات التى تجعل من الصورة عملاً تشكيليًا له شخصيته المتميزة. ولذلك فإن اختيار الرسام أو المصور لإطار صورته ومساحتها وكل ما يحيط بها، لا يقل فى أهميته عن التكوينات والتشكيلات التى يختار خطوطها وألوانها وكتلها ومساراتها التى يبدع بها صورته. فإذا كانت الصورة تستمد موادها الخام من الطبيعة أو البيئة المحيطة بها، فإنها تعيد صياغتها لتكتسب قيمتها الجمالية والإبداعية، ثم تصبها مرة أخرى فى هذه الطبيعة أو البيئة المحيطة بها لتمنحها الجمال أو المعنى الذى تفتقده. ومن هنا كانت أهمية الدور الذى ينهض به خبراء تنسيق المتاحف والمعارض ومهندسو المناظر والديكور والإضاءة فى تحديد المواقع التى تعلق فيها الصور .

إن الصورة تتأثر كثيرًا، سواء بالسلب أو بالإيجاب، باختيار الفنان للشكل أو المساحة التى ستتخذها، والموقع الذى ستحتله. فالشكل الذى يبدو جميلاً ومناسبًا فى مكان ما، أو فى بيئة معينة محيطة به، قد يبدو غير ذلك فى أماكن أخرى. وما ينطبق على الأشكال ينطبق أيضًا على التكوينات، على أساس أن العملية التشكيلية بكل أدواتها من خطوط وكتل وألوان وبنيات، تهدف فى النهاية إلى شغل

الفراغ أو الفضاء، فى حين أن الرسام أو المصور لديه شكل معين من الورق، أو القماش، أو الخشب، أو أى سطح آخر ليشغله بتكويناته التى يعتمد عليها فى النهاية الأثر الكلى لعمله. ومن المؤسف أن هذه الحقيقة يتم تجاهلها فى أغلب الأحايين، فيكون مصير الصورة أن تقع فى أى فراغ دون أى اعتبار للتفاعل المناسب بينه وبينها. فمثلاً، عندما يوضع رسم بسيط للغاية فى فراغ مناسب له تمامًا، فإنه يضيف إلى جماله ودلالته، بأسلوب أعمق وأنضج من صورة بذل فيها مجهود فنى وفكرى ضخم لكنها وضعت فى مكان لا يناسبها، ويمكن أن يشتت العين بعيدًا عن مواطن الجمال فيها، أو حتى يطمسها. وحتى الرسومات التحضيرية أو الاسكتشات أو الدراسات الأولية التى يؤديها الأساتذة أمام طلبتهم لشرح الأساليب والمناهج وأصول الصنعة التشكيلية، لابد أن يبرز الفكر الذى تهدف إليه، والجمال الذى تجسده، إذا وضعت فى محيط يناسبها، وشكل يركز العيون عليها .

ومن المعروف أن أكثر الأشكال انتشارًا وشيوعًا، هى أيضًا أبسطها. ويأتى المستطيل فى مقدمتها نظرًا لمساحته البانورامية ذات الإمكانات التعبيرية الفائقة. ثم يليه المربع، والمثلث، والدائرة، والبيضة، وربما أشكال أخرى أكثر تعقيدًا قد يجد الفنان أنها تناسب عمله أكثر، لكن استخدامها قد يكون قليلاً أو نادرًا للغاية . ويتفوق المستطيل على المربع فى الانتشار وإقبال الفنانين عليه، برغم التشابه بينهما فى الزوايا القائمة، لكن المستطيل يتمتع بالتنوع فى طول ضلعين فى حين أن المربع محدد بأضلاعه الأربعة المتساوية . وهذا التنوع فى الطول الذى يتمتع به المستطيل، يمنحه إمكانات مثيرة فى الاتساع والتلاعب بملامح الفراغ لصالح التعبير التشكيلى.

وينقسم الشكل المثلث إلى مثلث متساوى الأضلاع، وآخر متساوى الساقين. ويعانى المثلث الأول من التحديد الذى يقيد المربع بسبب خطوطه المتساوية فى الطول والتى لا تسمح بحرية الانطلاق أو مجرد الحركة نحو آفاق جديدة. أما المثلث متساوى الساقين فيتمتع بحرية وتنوع يتيحان للرسام أو المصور مرونة أعمق فى تشكيل صورته. أما الدائرة فشكل محدد بخط مقوس، لكنه قادر على إثارة اهتمامات وتساؤلات وتأملات أكثر من الشكل ذى الخط المستقيم، برغم أن القوس هو خط نمطى غير متغير. أما الشكل البيضوى فإنه أقل نمطية من الشكل الدائرى، ويمكن تطويره والتلاعب بشكله حتى يناسب مضمون الصورة أو اللوحة.

وهذه الملاحظات التحليلية للأشكال التى تحيط بالصور أو اللوحات، قاصرة عليها دون التركيز على مضمون الصورة أو اللوحة، لفهم وإدراك جمالياتها العامة، لكن عند تحليل الصورة كعمل تشكيلى متكامل، فلابد أن يتضح للناقد أو المتذوق، إلى أى مدى يبدو الإطار مناسبًا لها سواء على مستوى الطول أو الاتساع، وإلى أى مدى يؤثر بالتالى على شخصية الفراغ الذى تحتله بنية الصورة .

وعند تحليل الخط لابد من أن نضع فى اعتبارنا الاستقرار أو الرسوخ الذى توحى به الخطوط الرأسية، والارتياح أو الاسترخاء الذى تثيره الخطوط الأفقية فى نفس المشاهد وهكذا. ذلك أن الخطوط لها سيكولوجية خاصة بها، وأشكالها تتعامل بطريقة أو بأخرى مع خطوط الإطار المحيط بالصورة، سواء أكانت عمودية أو أفقية أو متوازية معه فى بعض أجزائه بل إن خطوط الإطار نفسها يمكن أن تلعب دورًا شبيهًا بدور الخطوط داخل الصورة . فالمثلث الطويل والضيق على المستوى الرأسى، يشبه الخط الرأسى الذى يوحى بالرسوخ والاستقرار داخل الصورة، هذا التشابه يمكن أن يساعد الرسام أو المصور فى تأكيد دلالات معينة من خلال الترديد بين المتشابهات. وهذا التشابه نسبى إلى حد كبير لأن الإبداع التشكيلى لا يحتمل التكرار الحرفى. أما إذا وضع هذا المثلث الطويل والضيق أفقيًا . فإنه يوحى بإحساس بالهدوء والسكينة . وهكذا فإن تغيير وضع الإطار، يغير بدوره توازنات الصورة وبالتالى دلالاتها ومعانيها، فمثلاً توحى المثلثات القائمة على قواعدها بالثبات والرسوخ، أما إذا قلبت على رأسها وأصبحت قاعدتها أعلاها، فإنها تثير أحاسيس الاهتزاز وعدم الطمأنينة واحتمالات السقوط. كذلك يمكن أن يوحى المربع بشكل راكد، ساكن، لا يثير انفعالات متوهجة أو ساخنة .

أما الدوائر فتوحى دائمًا بالحركة أو بالشروع فيها، ويمكن أن تكون حركة بطيئة أو متوسطة أو سريعة. فهى كالكرات أو العجلات التى ترتبط فى ذهن المشاهد بالدوران والانطلاق والديناميكية. ذلك أن ثباتها هو الاستثناء، أما حركتها فهى القاعدة، لأن أى ميل تحتها، مهما كان طفيفًا، كفيل بحركتها أو دورانها إلى أن تجد ما يوقفها، أو يتحول الميل إلى استواء. ويتحتم على الرسام أو المصور الذى يحيط صورته بإطار دائرى أن يضع كل هذه الاعتبارات فى ذهنه لحتمية العلاقة العضوية بين الإطار والصورة .

ومن الواضح أن الاتجاهات الرأسية والأفقية تمثل عادة المحاور أو التقابلات أو التقاطعات التى ينهض عليها هكيل الصورة، والأحاسيس التى تثيرها من خلال التوازنات التى تبلور حركتها. ولا يمكن تجاهل الدور الذى يلعبه الإطار فى هذا الشأن. فحتى فى الأشكال البيضوية تلعب هذه الخصائص دورًا أساسيًا، وتتنوع وتختلف باختلاف وضع الإطار، سواء أكان رأسيًا أم أفقيًا . فالشكل البيضوى الذى يرقد على جانبه يبدو وكأنه فى حالة استرخاء وراحة، فى حين أنه إذا وقف على طرفه الأضيق، فإنه يوحى بحالة من التوازن الحرج أو الإثارة المتوقعة. فلا شك أن الشكل البيضوى المرتكز على طرفه العريض يبدو أكثر إثارة لإحاسيس الطمأنينة والسكينة، فى حين أن العكس يحدث إذا ارتكز على طرفه الآخر .

ومن أهم أسرار الصنعة فى فن الرسم والتصوير، تمكن الفنان من تقسيم الفراغ على سطح اللوحة وتوزيع مساحاته بأسلوب يمنح الحيوية والحركة والمعنى والدلالة للصورة . وهى مساحات محدودة بإطار لابد أن يوضع فى الاعتبار حتى لا يصبح بمثابة نغمة نشاز . وتتمثل القاعدة الفنية التى تحكم هذه العملية فى التأثير الذى يحدثه التناسب بين الخط والفراغ، بشرط أن يكون التنوع هو المفتاح الأساسى أو المدخل الرئيسى لعالم الصورة ككل. فلابد أن تكون الكتل الأساسية غير متساوية القيمة والوظيفة بقدر الإمكان، أى أنه فى حين الحفاظ والحرص على وحدة الصورة ككل، لابد أن يكون هناك تنويع فى توزيع المساحات لإثارة اهتمام المشاهد وامتاع عينيه بجمال لا يجد مثيلاً له فى حياته الواقعية . ومن المستحيل وضع قوانين صماء أو معايير ثابتة للطرق التى تتكون بها الأشكال وتتقسم بها المساحات . فالفن لا يعترف بأية قوانين، لأنه لو وجدت مثل هذه القوانين، فلن تترك مكانًا للتذوق الشخصى، أو للتفرد الذاتى، أو للتجريب بحثا عن الجديد والمبتكر، وسيتحول الإبداع الفنى إلى مجرد تنفيذ أو تطبيق حرفى لهذه القوانين، وبالتالى سينتفى الاختلاف بين الفنان المبدع. والصانع الحرفى الذى لا يبتكر أو يجدد وإنما ينفذ أو يصنع ما صنعه أبناء حرفته السابقون، بحيث يصبح الاتقان هو الهدف النهائى وليس التجديد والابتكار. فالحرفىٌ يطبق ما هو فى «الكاتالوج» تمامًا، أما الفنان فيتجاوز بتخطى هذه الحدود بحثًا عما لم يتحقق بعد.

وهذا لا يعنى أن الفن عبارة عن مجرد شطحات أو فوضى، بل له قواعده ومعاييره وتقاليده وأصوله التى تنبع منه. وهى عبارة عن مناهج أو وسائل أو سبل فى خدمته لشق طريقه دون الدخول فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو دوائر مفرغة. فمن المعروف مثلاً أن الخطوط التى تتراوح بين السمك والرفع فى تعاملها مع كتل الأشكال والأحجام المناسبة، والتى تنتج مباشرة عن حركة الفرشاة الواعية، هى خير تدريب لكل من العين واليد. فيجب أن يكمن الهدف فى التنسيق المتناغم لكل من الخط والكتلة فى داخل الشكل المطلوب الذى يحدد وظيفة ومكانة كل المعطيات التى تكونه .

ومن أهم القدرات التى يجب على طلبة الفنون أن يتقونها، امتلاك الإحساس أو الحس بقيمة التناسب، وإدراك أن التصميم الجيد ليس بالضرورة التصميم المعقد أو المزخرف أو المبهرج . ففى حالات كثيرة تبدو خطوط أو كتل قليلة لكنها منسقة ومصممة جيدًا، أفضل فى قيمتها وحيويتها من تصميم صاخب ومزدحم بالأشكال والتكوينات التى يمكن أن تصيب عين المشاهد بما يمكن أن نسميه « عسر هضم بصرى » . فقد أثبت الإبداع الفنى عبر عصوره المختلفة أن البساطة من القيم التى يجب أن يحرص عليها الفنان، وهو مبدأ يقترب كثيرًا من مبدأ « السهل الممتنع » فى الإبداع الأدبى. وعندما فرض هذا المبدأ نفسه على المساحة الفنية فى أوائل القرن العشرين، ظهرت المدرسة التجريدية التى نادت بأن الفن اختيار وحذف واختزال حتى يبلغ جوهر الحقيقة أو المعنى عن أقرب طريق، وليس مجرد تجميع أو حشد أو حشر أو زحام. فليس من الضرورى رسم أو تصوير الحيوانات أو الأشجار أو الزهور أو الأنهار أو المبانى أو الأحياء أو الشوارع أو الميادين أو غير ذلك من الموجودات والمرئيات الحياتية كما هى، وإنما المهم تجريدها من التفاصيل والرتوش التى قد تصل إلى حد الزخرفة والإطناب، تطبيقًا لمبدأ « ما قل ودل » . وقد يكون تذوق هذا النوع من التجريد صعبًا على المتذوق التقليدى، لأنه يتطلب منه تأملاً وتفكيرًا وتفسيرًا لجماليات الصورة ودلالالتها، فى حين أنه اعتاد التلقى السلبى الذى يحيل ما يراه فى الصورة إلى ما خبره فى الحياة من قبل. لكن مع النهوض بمستوى الوعى الفنى والتذوق التشكيلى، يستطيع مثل هذا المتذوق أن يدرك أن متعته ستزداد، وأن

استيعابه سيصبح أكثر إيجابية، عندما ينجح فى تحليل الصورة طبقًا لقيمها الجمالية النابعة منها، وليس بناءً على محاكاتها للواقع الحياتى المعاش، بحكم أن العمل الفنى ليس مجرد نسخة مكررة من الحياة، وإنما هو أصل فى حد ذاته. والخطوط والأشكال والتكوينات التجريدية قادرة على إنتاج أكبر كم من المعانى والدلالات والأفكار والمشاعر، إذا ما كان الفنان مشحونًا بالفكر الثاقب والذوق الرفيع الخصب، وبالإضافة طبعًا إلى إتقانه أصول صنعته وإدراكه لكل أسرارها .

وبرغم مرور ما يقرب من قرن على ظهور المدرسة التجريدية، فإن الجمهور التقليدى لا يزال يبحث فى الرسومات والصور عما عرفه وخبره فى الحياة الواقعية، وإذا لم يجده كما يعرفه، فإنه يحكم على الرسم أو الصورة بالفشل . ويبدو أن هذا الكسل العقلى أو الانفعالى، هو نوع من التعود أو الإدمان الذى يريحه من عناء التحليل أو التفسير، والذى يجعله عاجزًا عن رؤية أو إدراك أن الخطوط والتكوينات والألوان يمكن استخدامها وتوظيفها لانتاج جمال مستقل تمامًا عن أى تشابه مع أى شيء عرفه فى حياته. ولا تزال هذه الأسئلة تتردد فى قاعات المتاحف والمعارض حتى الآن: « ما هذا ؟ »، أو « أين يوجد ؟ »، أو « ما المقصود به ؟ » . فكل ما يفعله هو أنه يعكس ذاته وخبرته ومعرفته على الصورة، ولا يفعل العكس : بمعنى أنه يتأمل الصورة ويتركها لكى تعكس ذاتها ومعناها ودلالتها على فكره ووجدانه. فالإسقاط الذاتى المباشر أقوى بكثير من التأمل الموضوعى الواعى بالقيم الجمالية عند المتذوق العادى . أما إذا أدرك أن الرسم أو التصوير فن مثل الموسيقى التى يصغى إليها المستمعون، ويستمتعون بالتتابع الهارمونى للأصوات، ولذلك يكتفون بالمشاعر بل وبالأفكار التى تثيرها، دون أن يسألوا عما يشبهها فى الحياة الواقعية، فإنه سيدرك أن الصورة يمكن تذوقها فى حد ذاتها بعيدًا عن أى تشابه بينها وبين الواقع .

ويجب على طالب الفن بل ومتذوقه أيضا، أن يدرك أن من أهم عناصر شغل فراغ الصورة : التناغم، والإشعاع، والتماثل . فإذا ما أدرك وظيفتها وقيمتها ودلالتها، فإنه يمكن أن يتخلى عن إصراره على البحث عن أوجه التشابه بين مكونات الصورة ومرئيات الحياة . ذلك أن استمتاعه سيتضاعف عندما يدرك أن الفراغ يتحول إلى أشكال وتكوينات وكميات من الأبيض والأسود أو من الألوان من خلال

التوازن فيما بينها، وهو التوازن الذى يشع بالتناغم الذى ينتقل إلى المتلقى أو المتذوق فيشعر بالارتياح بل والسعادة التى يفتقدها فى حياته الواقعية. عندئذ لن يعبأ برصد أوجه التشابه بين ما يتابعه فى الصورة وبين ما يعرفه فى الحياة، إذ يكفيه هذا التناغم الذى يسرى فى وجدانه وفكره .

والإشعاع هو العنصر الثانى الذى يشغل فراغ الصورة، ويعد من أهم المبادئ أو العوامل التى تجعل تصميمها يبدو تلقائيًا ومنطقيًا وطبيعيًا دون ثغرات أو زوائد، إذا ما تم توظيفه على الوجه المنشود، خاصة فى مجال تجميع الخطوط أو تشكيل الكتل وصياغتها. فالإشعاع هو قانون إنطلاق الخط وبناء الكتلة، بحيث يصبح لكل جزء من أجزاء الصورة دوره الوظيفى الفعال وحركته الذاتية التى تتفاعل وتتناغم مع حركتها العامة وحيويتها النابعة منها. ونظرًا لهذه القيم العامة التى تحكم انطلاقات الإشعاع، فإنه يتجنب التوازى بين الخطوط والكتل بقدر الإمكان، إلا إذا كان هذا التوازى يتماشى، إلى حد ما، مع حدود الإطار الخارجى للصورة، كنوع من تدعيم توازن التصميم أو الشكل العام لها. لكن مبدأ الإشعاع يأخذ فى اعتباره دائمًا كميات الأسود والأبيض أو تأكيد الغامق والفاتح فى ضوء التنويع المستمر، والتناقض بين الخطوط الرقيقة والرهيفة وبين الكتل الأثقل رسوخًا . وهو التناقض الذى ينهض عليه التماثل أو السيميترية بصفة عامة، ويتجلى فى أن أى قوس يتناقض مع آخر مضاد له فى الاتجاه، وكأنه تطبيق لقانون الحركة الثالث عند نيوتن الذى يقول: إن كل فعل له رد مساو له ومضاد فى الاتجاه .

من هنا كان التماثل من أهم المبادئ التى لا يمكن تجاهلها، نظرًا لضرورتها الملحة فى بناء الصورة . فمن الناحية العملية لابد من تماثل أو توازن أى قوس بقوس آخر مماثل ومضاد له، عند إنتاج أى تصميم لابد أن تشتمل منظومته على التناقض والتماثل حتى تكتسب الحيوية المطلوبة . ذلك أن الشخصية المميزة للتصميم تعتمد بصفة أساسية على طبيعة القوس وأسلوب توظيفه .

ونظرًا لأن الأغلبية العظمى من الصور تتخذ الشكل المستطيل، فلابد من أن يضع الرسام أو المصور هذا الشكل فى اعتباره عند تصميمه لصورته، ذلك أن زوايا المستطيل تؤثر بأسلوب مباشر فى مسارات الخطوط وتشكيل الكتل منذ البداية .

ولابد أن يبدو تصميم الصورة جزءًا أو بناءً عضويًا منتميًا إلى الفراغ الذى يحيط به المستطيل بصفة خاصة، وليس أى فراغ آخر . ولكى يتم هذا فإنه يتحتم على التصميم أن يمتد أو يشع أو ينطلق إلى الزوايا بنعومة مشبعة بالأفكار التى تثير التأملات والانفعالات، وحتمية منطقية لا مفر منها .وكلما توفرت هذه الحتمية، أصبح التصميم مقنعًا سواء للعين أو العقل، للجمال أو الفكر، إذ إن الخط يجرى حيث يجب أن يجرى، والكتلة تنمو حيث يجب أن تنمو . فى هذه الحالة لن يصاب مشاهد الصورة بأحاسيس غير مريحة، ناتجة عن الإيحاء بأن هذا الخط أو غيره، أو هذه الكتلة أو غيرها، ليست فى مكانها الصحيح، أو ربما لم يكن لها لزوم على الإطلاق . فكل جزء لابد أن ينتمى إلى سياقه، وهو الهدف التى يتم توظيف أى جزء لتحقيقه واكتماله. لكن إذا لم يشعر المشاهد بهذا التحقيق أو الاكتمال، وثارت فى داخله أحاسيس بأن هناك شيئًا ما خطأ أو فى غير مكانه أو لا لزوم له، فإنه يمكن أن يمارس تدريبًا ممتعًا ومثيرًا فى البحث عن مثل هذا الخطأ وتحديده، وبالتالى يمارس مهمة الناقد الواعى بأصول الصنعة الفنية التى ترصد سواء الزوائد التى تصيب الصورة بالتخمة والترهل، أو النواقص التى تجعلها تعانى من الهزال الفكرى والفنى، أو الاهتزاز الذى يفقد الشكل اتزانه وتناغمه. ذلك أن الصورة العضوية المتقنة لا يمكن أن يضاف أو يحذف منها أى عنصر، لأن العبرة فى النهاية بالوظيفة التى يؤديها مثل هذا العنصر .

ولا يهم إذا كان التصميم من صنع الرسام أو المصور نفسه أو من صنع غيره. ذلك أن الفنان يحمل فى داخله حاسة نقدية ذاتية تصدر عن وعيه بأصول الصنعة وقيمها وتقاليدها . ففى مراحل إبداعه المتتابعة وحتى المرحلة النهائية، فإنه يلجأ بين الحين والآخر إلى حاسته النقدية حتى يتأكد من أن أصول الصنعة تسير على ما يرام، خاصة أن هذا المجال هو الذى يصول ويجول فيه النقاد. والفنان المتمكن يسبقهم فى نقد عمله وتصحيح مساره حتى آخر مراحل إبداعه. ومن ناحية أخرى فإن الصورة المتكاملة والمتناغمة والمتوازنة، أى الممتعة للوجدان والمثيرة للفكر، هى بدورها درس نقدى لمن يريد أن يتعلم أصول الصنعة التى جعلت منها عملاً تشكيليًا متميزًا وناضجًا وقادرًا على الصمود. ذلك أن التصميم الذى تنهض عليه الصورة

يحتاج إلى أصالة تعبر بدورها عن التميز أو التفرد ونمو الشخصية وتطورها، فإذا لم تكن هذه الأصالة متوفرة منذ البداية، فالنتيجة ستكون صورة مصابة بثغرات الضعف أو زوائد أو نتوءات تخل بتوازنها .

والإنسان المتحضر والراقى والمتذوق للفن، يحب النظام بطبيعته، لأن الفن نفسه هو أعظم وأرقى درجات النظام التى ابتدعها الإنسان. بل إن الإنسان العادى لو ترك لسجيته السوية، فإن عناصر التناسق والترتيب، تمنحه الارتياح والإشباع، فى حين أن التجميع العشوائى والفوضوى للعناصر، يحرمه من هذه المشاعر المتناسقة والسارة، وقد يصيبه بالتوتر والقلق، مهما كانت الإثارة أو الجاذبية التى يتمتع بها كل عنصر من هذه العناصر المجمعة. ولذلك يتحتم على المشاهد أو المتذوق أو حتى النقاد أو الفنان المبتدئ أن يدرك أن جوهر الإبداع التشكيلى والتحليل النقدى أيضًا يكمن فى رصد الكيفية التى يتم بها وضع العنصر أو الجزء فى مكانه من فراغ اللوحة، وعلاقته بكل العناصر الأخرى المكونة لها، وليس فى أصالة هذا العنصر وجاذبيته فى حد ذاته .

ومن حق الفنان، حتى إذا كان مبتدئًا، أن يبحث عن اتجاه أصيل خاص به ويحمل بصمته المتميزة، لكن عليه أن يدرك أن الأصالة ليست سوى الشخصية المتميزة التى تستند إلى القدرة التعبيرية التى تسخر أدوات الصيغة فى خدمة تطلعاتها وانطلاقاتها وإنه بدون التمكن من هذه القدرة، سواء على مستوى المعرفة النظرية أو الممارسة العملية، يصبح التعبير الفنى المنشود شبه مستحيل، ولن يكون هناك أى ملمح أصيل أو حتى جدير بالنظر إليه. بل سيكون الابتذال أو السطحية أو الخواء أو الادعاء هو النتيجة الحتمية .

والتحكم فى الشكل الفنى والجمالى والدرامى للوحة، يتطلب تمكنًا من أدوات الصنعة بكل أشكالها وأنواعها وأساليبها، ذلك أن اللوحة أو الصورة فى شكلها النهائى هى محصلة توظيف هذه الأدوات فى خدمة القدرة التعبيرية لدى الفنان . وكلما كان الفنان متمكنًا من أدواته، فإن طاقاته، الإبداعية والجمالية تسيطر على أساليبه الحرفية فلا يلحظها المشاهد أو المتذوق، مما يمنح الصورة خاصية الشفافية الإبداعية والجمالية التى تمثل إثارة أو جاذبية أعمق للمتلقى لأنها تركز

على الفكر والانفعال والجمال، أكثر من تركيزها على الفنان كصانع أو حرفى. أما الفنان ذو الفكر العابر أو الجمال السطحى أو الانفعال الطارئ، فإن أدوات صنعته تبدو واضحة بل وفاضحة أمام المتلقى، ما يسكنه فى خانة الحرفى أكثر من خانة المبدع. ولا شك أن تحليل الأشكال والتكوينات التى تتخذها الصور على اختلاف أنواعها، هو المحك الحقيقى لاختبار مدى قدرة الفنان على تطويع أدوات صنعته لأهدافه الإبداعية والجمالية .

ويعتبر التكوين من المبادئ الضرورية والأساسية التى ينهض عليها فن الرسم والتصوير، ذلك أن التكوين هو الأداة الفنية والفكرية لتوصيل المعنى والدلالة والانفعال. فالرسام أو المصور عندما يختار موضوعه لا يرسمه كيفما اتفق، وإنما يكونه بناء على مبادئ علم الجمال، أو كما قال الفنان الإيطالى رافائيل: « لا تصور الأشياء كما هى، بل كما يجب أن تكون » . فبصرف النظر عن موضوع الصورة، سواء أكان طبيعة حية أم طبيعة ساكنة أم صورة لشخص ... إلخ، فإن تكوينها يجب أن يجذب العين إليها لا أن يبعدها عنها. ولتحقيق هذا الهدف، لابد من الاعتماد على عنصرين أساسيين هما : الموهبة الأصيلة، والقدرة على استيعاب مبادئ التكوين بصورة واعية .

وليس من السهل استيعاب مبادئ التكوين فى وقت قصير . فلابد من الإلمام بجوانبها النظرية مع الممارسة المستمرة للرسم والتصوير، حتى يتم الالتحام بين النظرية والتطبيق . وبدون هذه المبادئ لا تقوم للفنان قائمة، لدرجة أن الفنان الفرنسى هنرى ماتيس قال : « إن كل التأثير فى صورى يعتمد على مبادئ التكوين، فالحيز الذى يشغله الموضوع والفراغ حوله، كل منهما يأخذ مكانه الخاص به فى الصورة » . ولذلك يتحتم على الفنان أن يتمكن من مبادئ التكوين التى تتمثل فى الوحدة، والنقطة المحورية، والتوازن، والتناغم، والإيقاع .

ويتمثل مبدأ الوحدة فى العبارة التى وردت فى محاورات أفلاطون، والتى تلخص أهم مبدأ فى التكوين، وهو « التنوع فى إطار الوحدة » الذى يعنى أنه برغم التنوع بل والاختلاف الذى تنطوى عليه عناصر العمل الفنى من خطوط وأشكال وألوان، فإنها يجب أن تتآلف وتتناغم فى إطار الوحدة التى تمنح الصورة شخصيتها

المتميزة ومعناها الخاص . إذ إن شكلها يستحوذ على اهتمام المتلقين من خلال التكوينات المتنوعة فى ألوانها ومواضعها وأحجامها، لكنها مصاغة بتناسق واع يدل على المهارة فى ترتيب العناصر التى تنطبع بعمق داخل وجدان المتلقى .

أما بالنسبة للنقطة المحورية فقد شبهها الناقد الإنجليزى جون راسكين فى القرن التاسع عشر بأنها الفقرة الرئيسية فى خطاب مهم، لأنها تستحوذ على اهتمام المتلقى فى حين تظل الأجزاء الأخرى تابعة لها وأقل فى الأهمية . ومن يتفحص اللوحات والصور الشهيرة، يجد أن الأغلبية الساحقة منها تنطوى على نقط محورية . فالنقطة المحورية تهدف دائمًا إلى جذب عين المشاهد إلى داخل اللوحة. من هنا كان يتحتم على الرسام أو المصور أن يرتب عناصر موضوعه وصوغها فى اتجاه النقطة المحورية. فمثلاً إذا كان موضوع الصورة مستمدًا من العنصر البشرى، فإن الفنان يجعل الأشخاص ينظرون إلى داخل اللوحة وليس إلى خارجها. فكل قوى الدفع التى تمنح اللوحة الحيوية والتدفق والحركة، تتجه إلى النقطة المحورية ثم تنطلق منها فى ديناميكية لا تتوقف فى نظر المتلقى. فكل الخطوط الأساسية تنطلق إلى عمق اللوحة مما يكسبها الوحدة والتوازن اللذين بدونهما لا تقوم للوحة قائمة .

أما التوازن فيتمثل فى تناسب الأجزاء المحيطة بالنقطة المحورية، ويكتسب التكوين عنصر التوازن إذا كان مقسمًا إلى نصفين متعادلين فى المساحة . وإذا افتقر التكوين إلى التوازن، فإن هذا إهدار لقيمة اللوحة، ولهذا السبب، يحرص الرسام أو المصور المحترف على عناصر موضوعه بحيث تكون على بعد متساو، أو متناسب، من النقطة المحورية، حيث تستقر العين ويرتاح الوجدان. لكن توازن الموضوع لا يعنى أن العناصر متشابهة فى الحجم أو المساحة، بل يعنى أن تكون متعادلة ومتفاعلة بعضها مع بعض. فإذا كان هناك شكلان أحدهما كبير الحجم والآخر أصغر منه فإن الشكل الكبير منهما يقترب من النقطة المحورية فى حين يوضع الشكل الصغير على بعد كاف منها. تمامًا مثل تأرجح شخصين على أرجوحة، أحدهما سمين والآخر نحيف، فلابد من ابتعاد النحيف عن المركز حتى لا يختل التوازن .

أما التناغم فليس عنصرًا محددًا مثل الخط أو الشكل أو اللون، ولا هو شىء يضاف إلى اللوحة، وإنما هو محصلة نهائية لتآلف أو تفاعل كل العناصر الفنية فى وحدة خاصة باللوحة التى يتجلى تناغمها فى إيقاعها الذى يعنى الترتيب والتنويع وليس الرتابة والتكرار. ففى إطار هذا الترتيب أو التنويع، لا تتشابه الأشياء أو العناصر سواء فى الفراغ أو الخطوط أو الكتل أو اللون، لأن الفن بطبيعته الحيوية لا يحتمل التكرار. فالترتيب لا ينفى التنوع أو يتناقض معه بل يتفاعل معه ويتكامل. وهذا التكامل لا يعنى سوى التناغم أو الانسجام الذى يجذب العين ثم ينتقل إلى داخل المتلقى نفسه. فمن الطبيعى أن تنفر العين من التكوين الذى ينطوى قسرًا على عناصر متنافرة وغير متكاملة سواء فى الخطوط أو الأشكال أو الألوان. فالتناغم هو اكتمال العمل الفنى من كل جوانبه، بحيث لا يتيح للناقد أو المتلقى أن يكتشف تفاصيل لا لزوم لها، أو ثغرات تضعف من البناء المتماسك للوحة .

ومن أهم وظائف التكوين أنه يساعد الفنان على ترتيب أجزاء الصورة بطريقة تجعل العين تنتقل من جزء إلى آخر فيها دون تعثر أو ملل. وبرغم وجود القواعد والأساليب والتقاليد التى يجمع الفنانون على ضرورة توظيفها بصفتها من أسرار الصنعة مثل الوحدة، والتوازن، والإيقاع، والعمق، وتحديد النقطة المحورية، واختيار الإطار، فإن التكوين مسألة فردية وحس شخصى يمنح الفنان أسلوبه المتميز وبصمته المتفردة، كنتيجة لخبرته وثقافته وممارسته وتربيته وبيئته وتكوينه النفسى بل وآماله وإحباطاته . فمثلاً تعتبر الوحدة ضرورة لا غنى عنها لربط الأجزاء المختلفة للعمل الفنى، وبدونها يفقد معناه ومبناه. ويستخدم الفنانون الخط المناسب والشكل والكتلة والفراغ والضوء والظل، لكن يظل الخط - مثلاً - يتشكل طبقًا لمنهج كل فنان ورؤيته، فيمكن أن يحصر شكلاً مرسومًا بقلم الرصاص، أو بالريشة والحبر، أو بالفرشاة واللون، أو بأية وسيلة أخرى. وليس كل ما فى اللوحة مرئيًا، بل هناك قيم وعناصر متصورة فى ذهن المتلقى، وهو المجال الذى تتجلى فيه موهبة الفنان بل وعبقريته الخاصة الذى تخلق عالمًا يستوعب المتلقى تمامًا .

فإذا أخذنا الخط كمثل مرة أخرى، سندرك أنه لا يقتصر على ما هو مرئى، بل إن العين فى متابعتها للعناصر المرسومة، تنشىء خطوط اتصال تربط بينها.

وهذه الخطوط الوهمية، الناشئة عن حركة العين، يمكن أن تكون أشد تأثيرًا من الخطوط المرئية . وكل لوحة تحدد مسارات العين بطريقة خاصة بها، فيمكن أن يتخذ مسار العين شكل المثلث أو شكل الدائرة أو أى شكل اخر. ويستخدم الفنان هذه الأشكال، بوعى أو بدون وعى، بهدف أساسى يتمثل فى إثارة الإحساس الجمالى الممتع فى داخل المتلقى. وهذه الأشكال بمثابة المفردات التى تتكون منها اللغة التشكيلية . فشكل المثلث أو الهرم، مثلاً، يوحى بالثبات الذى تتميز به التكوينات الراسخة مثل الجبال أو الأهرامات . وليس قاصرًا على الجمادات والأشياء، بل يمكن أن يعبر عن الكائنات الحية، حيث يمكن إبراز الشخص أو العنصر الأهم بجعله أكثر ارتفاعًا أو أقرب إلى القمة . ولذلك تتحرك العين صعودًا وهبوطًا بين القمة والقاعدة .

أما مسار العين فى الشكل الدائرى أو البيضاوى فمن الطبيعى أن يلتزم فى حركته بحدود هذا الشكل . فالمجموعة التى تتكون من أشخاص أو أشياء، أحياء أو جمادات، فى إطار دائرى أو بيضاوى، تفرض على العين أن تتنقل فيما بينها، لكنها لا تشرد خارجها طالما أنها تملك قوة الجذب الكفيلة بذلك، وهى القوة التى تتمثل فى النقطة المحورية أو البعد البؤرى .

وإذا كان الشكل المثلثى أو الدائرى أو البيضاوى من الأشكال التى تعتبر مغلقة إلى حد ما، فهناك الأشكال المختلفة لحرف «ل» أو «L» التى توحى بالانفتاح والانطلاق، فهى أشكال مرنة ولا تلجأ إلى التحديد الدقيق ودوران العين فى حيز معلوم، ولذلك تنتشر فى صور المناظر الطبيعية، لقدرتها على الجمع بين الخطوط العمودية والخطوط الرأسية. فمثلاً يمكن تصوير شجرة أو مسلة أو برج يرتفع عموديًا على يمين أو يسار المنظر، فوق مساحة من الأرض تمتد أفقيًا ويمكن أن تكون صقلاً أو نهرًا أو جسرًا ممتدًا عليه. وهى أشكال غالبًا ما توحى بالامتداد خارج إطار الصورة، وعلى المتلقى أن يتصور ما شاء له خياله .

وإذا كان التكوين ينهض على الخطوط والأشكال بكل ما تثيره من قيم جمالية، فإن الكتلة تعد الركيزة الأساسية له نظرًا لثقلها وبروزها . ويستطيع الفنان أن يزيد من ثقلها وبروزها، إذا فصلها عن الخلفية بالتباين معها فى الضوء أو اللون، بحيث

تبرز الكتلة المضيئة على الخلفية المعتمة . كما يستطيع أن يبرز ملمس الأشكال فى الكتلة بالظلال التى توحى بالتباين بين الغامق والفاتح . وهو التباين الذى يتجلى فى أنواع التوازن غير المتماثل .

فهناك نوعان من التوازن، أحدهما متماثل و الآخر غير متماثل. فى حالة التوازن المتماثل، تكاد تتطبق العناصر فى نصف الصورة الأيمن، على عناصرها فى نصفها الأيسر، وبينهما النقطة المحورية أو مركز الاهتمام. أما فى الصورة التى تنطوى على توازن غير متماثل، فإن العناصر فيها تتباين، بحيث إذا رسم خط عمودى فى منتصفها، فسوف يبدو النصفان غير متطابقين على النقيض من التوازن المتماثل . وإنما هو توازن مستتر وغير مباشر، ويمنح الفنان حرية فى التعبير والانطلاق أكثر مما يسمح به التوازن المتماثل. ولذلك فهو توازن يمكن الإحساس به وإدراكه، وإن كان يصعب قياسه على وجه التحديد كما هى الحال فى التوازن المتماثل. ويعتمد التوازن غير المتماثل المستند على نظرية الروافع التى يتوقف فيها التوازن أو يتحدد بين الأثقال بحجمها وبعدها أو قربها من نقطة الارتكاز . تمامًا مثلما يحدث فى الميزان القبانى الذى يزن الأشياء عن طريق تحريك الثقل ذهابًا وإيابًا على مسطرته الحديدية. ويمكن أن يستفيد الفنان من نقطة الانطلاق أو التحريك هذه، ليوازن الكتلة الكبرى بالكتلة الصغرى، والمساحة الداكنة بالمساحة الفاتحة .. إلخ .

وهذا التوازن لا يعنى الثبات أو السكون أو الاستقرار، وإنما يحمل فى طياته إيقاعًا يجعل عين المشاهد تتنقل فى أرجاء الصورة بانتظام وليس برتابة، بحيث لا تقفز عشوائيًا من جزء إلى آخر وكأن لا رابطا عضويا أو منطقيا بين مكوناتها. وإذا كان هناك نظام متعدد الأشكال يحكم التوازن، فهناك أيضًا نظام مرن يحكم الإيقاع ويمكن تحديده على أنه تناوب منتظم لخط أو لشكل أو لتكوين، وهذا التناوب ليس رتيبًا لأنه يجمع بين الوحدة والتغير والتنوع، ولذلك فهو يولد الحركة فى الصورة ويجنبها الجمود والثبات. صحيح أنها حركة وهمية ومتخيلة لكنها فى النهاية تشكل حركة نفسية وانفعالية وحسية داخل المتلقى .

ومفـردات التكوين مثل مفـردات اللغة، تبدو جديدة ومسـتحدثة تمامًا مع كل استخدام لها فى عمل زاخر بالحداثة والابتكار. فالخطوط والأشكال والكتل والفراغات والأضـواء والظلال هى رهن إشـارة كل الفنانين على اخـتـلاف مـسـتـوياتهم، لكن استخداماتها تختلف من فنان لآخر، بل ومن عمل لآخر لنفس الفنان. وقد استخدمها كبـار الفنانين فخلدهم تاريخ الفن لأعمـالهم التى تحـدت الزمن، وأيضًـا اسـتـخدمـها الفنانون أو من ظنوا أنفسهم فنانين، فجرفتهم تيارات الفن الأصيل، هم وأعمالهم إلى زوايا النسيان وكهوفه، ولم تقم لهم قائمة لأنهم لم يدركوا أسرار لغة التكوين .



الفصل الرابع

إبداع لا محاكاة

اعتاد طلبة ودارسو الرسم والتصوير عبر الأجيال أن يتعلموا رسم الأشياء كما يرونها أمامهم، من خلال اكتساب الخبرات اللازمة لذلك، سواء فى مجال استخدام الأدوات أو المواد، حتى يتمكنوا من التعبير عن الخط، والكتلة، ودرجات الظل من الرمادى إلى الأسود، والتكوين والشكل بصفة عامة. لكن أساتذة الرسم والتصوير والمتمرسين، اعتادوا بدورهم أن يؤكدوا لطلبتهم وتلاميذهم، أن هذه هى مجرد خطوة أولى أو بدائية، بل إن من طبيعتها أن تكون جافة وحرفية وغير مثيرة للاهتمام والتأمل والخيال، بحكم أن هدفها الوحيد هو صورة مشابهة بقدر الإمكان للأشياء المرسومة، أى أن المحاكاة هى الإنجاز الوحيد الذى تتطلبه هذه المرحلة البدائية.

وفن الرسم والتصوير، مثل كل الفنون الأخرى، يرفض المحاكاة أن تجعل منه مجرد صورة أو نسخة مكررة لأصل نقلت عنه . ومن المعروف أن الإنسان إذا امتلك الأصل، فلا حاجة له ليبحث عن الصورة . قد يُعجب بدقتها فى المحاكاة التفصيلية والتقليد الدقيق، لكنه سرعان ما يلقى بها جانبًا لأنها لا تشكل له تجربة جمالية أو سيكولوجية أو انفعالية أو فكرية . ولذلك لم يتوقف الفنانون، عبر العصور، عند حدود المحاكاة بل تجاوزوها إلى آفاق أبعد بكثير. أما من توقف منهم عند حدودها، فقد قضوا على أنفسهم بالنسيان أو الاندثار. ولذلك يجب تشجيع الطالب أو الدارس على أن يهدف إلى ممارسة النموذج والتصميم الخاصين بالعمل الذى يرسمه أو يصوره، بصرف النظر عن مدى تطابقه مع المرئيات الواقعية فى حياته اليومية . كما يتحتم عليه أن يتعلم كيف يرتب أو ينظم أو يؤلف أو يصوغ الأشياء بأسلوب متناغم ومتفاعل فى داخل الشكل الذى يسعى إلى تكوينه، وأيضًا كيف

يجمع بين درجات الظل من الرمادى إلى الأسود، أو من الفاتح إلى الغامق، من خلال رؤية واعية وثاقبة للعلاقة المتناغمة بين كل منهما. بل إن الأشياء ذاتها أو العناصر أو التشكيلات التى ستتكون منها الصورة، لابد أن يتم اختيارها من هذا المنطلق . ويجب تشجيع الطلبة ودارسى الفن على ترتيب وتوظيف هذه التجمعات بعيدًا عن محاكاة ما يرونه فى الواقع، وذلك بإيجاد علاقات جديدة فيما بينها لم تكن موجودة من قبل فى هذا الواقع، ومن خلال هذه العلاقات الجديدة بين الأشياء القديمة، سينفتح أمام الفنان مجاله الخاص فى التعبير عن رؤيته الذاتية، وهى رؤية تصل إلى درجة الفلسفة المتكاملة عند كبار الفنانين .

وفى المراحل المبكرة فى التدريب على رسم الأشياء، فإنه من الأفضل ترك الرسم أو التصوير بالألوان جانبًا، تجنبا للمشكلات والمصاعب الإضافية التى يمكن أن تطرأ على المحاولات الأولى للتدريب على صنع الشكل ودرجات الظل. ولذلك يعد قلم الرصاص أداة ممتازة، لأنه يتيح قدرًا كبيرًا من الحرية، وينطوى على مدى واسع لدرجات الظل، ويمكن محو ما يراه الطالب أو أستاذه، غير مناسب. أما استخدام قلم الحبر أو الفرشاة فيمكن أن يأتى فى مرحلة تالية عندما يتمكن الفنان المبتدئ من أدواته وموادة، بحيث يدرك تمامًا أن الخط أو اللون عندما يوضع فإنه يوضع فى مكانه المناسب، لأن فكر الفنان سيكون متحدًا بأسلوب تنفيذه، فلا يحدث اهتزاز أو تردد أو انفصال بينهما . ففى البداية يحتاج كل خط إلى مسودة أو تخطيط مسبق دقيق حتى يكتسب القوة والقدرة على العزم والإشعاع، وبالتالى القيام بدوره المحدد فى التصميم الأساسى للوحة . وعندما يحصل الفنان على قدر كاف من الممارسة والخبرة، فإنه يمكن أن يستغنى عن التسويد أو التخطيط لأنه يستطيع أن يتصوره فى مخيلته ولا يتبقى سوى وضعه على الورق، بحكم أن الأدوات والمواد أصبحت رهن إشاراته.

ويمتلك الخط السميك خاصية الخصوبة والثراء إذا ما استخدم على الوجه المنشود. ذلك أنه يحتاج إلى ثقة فى الفكر والهدف والتنفيذ، فلا يسمح بأى اضطراب يؤدى إلى انبعاجات أو خربشات أو ارتعاشات، نتيجة للقلق أو الخوف أو التوتر، فمتى وضع القلم أو الفرشاة على الورق أو القماش، فإن الخط ينطلق فى مساره دون احتمال توقف أو انقطاع قبل أن يحقق هدفه أو يصل إليه. ويد الفنان خير تعبير سيكولوجى ومادى ملموس عن حجم الثقة التى يتمتع بها فى نفسه.

أما الخط البسيط القوى المتدفق، فهو نتيجة مباشرة للتفكير الواضح الصافى، وخير تعبير عنه فى الوقت نفسه. ذلك أن تمكن دارس الفن منه، يعلمه كيف يحلل موضوعه، ويختار كل ما هو ضرورى له، ثم يوظفه بثقة وفاعلية، خاصة إذا كان المحو أو الإعادة صعبة أو حتى مستحيلة. ومن هنا كان التفكير المسبق مرحلة ضرورية قبل الشروع فى التنفيذ، وهو تفكير يصل إلى أدق التفاصيل فى تصور بعض الفنانين، ولا ينفصل عن المشاعر أو الانفعالات التى يثيرها الموضوع داخل الفنان، والتى يمكن أن يثيرها بعد ذلك داخل المتلقى. والفنان الذى يستوحى الأشياء والموجودات فى الواقع، لا يمكن أن يقتصر على محاكاتها، لأن أفكاره وانفعالاته ورؤاه تتدخل - بوعى أو لا وعى - فى تكوينه للتصميم، وإدراكه لهارمونية الخط والشكل، واستيعابه للتوازن بين الأبيض والأسود، أو بين الفاتح والغامق من خلال التناقض الممتزج بالتنويع فى الشكل والمساحة، ذلك أن التناقض فى الكيف والكم لا يعنى سوى تجنب التساوى أو التوازى أو التشابه بين كتل الأسود والأبيض.

فى الشكل رقم (١) توجد مجموعة قليلة وبسيطة لأشياء عامة، رسمت بأسلوب توضيحى يعتمد أساسًا على الخط الخارجى لتحديد الشكل والتعبير عنه، ولا يتضمن أية محاولة لإبراز الضوء والظل، وإن كان فى الصورة العليا على اليسار، نوع من الظل الأسود الصريح . لكن الهدف الأساسى يتمثل فى أن الملمس، والخط الخالص، وإلى حد ما بعض درجات الظل، كلها موظفة بوضوح لإبراز الشكل أو النموذج المطلوب الذى يحتوى على العلاقات بين الأشياء. ففى كل حالة تبدو المساحة التى يحتلها الأسود، صغيرة نسبيًا، وبالتالى فإن قيمتها أو وظيفتها تبدو فعالة على مستوى الكيف.

ومن الواضح أن التناقض مع هذه المساحات السوداء مفيد فى تحديد تركيز النظر، ذهابًا وإيابًا، على مسارات الخطوط فى التكوين بصفة عامة. وإذا افترضنا حذف الأسود بحيث يتم الاعتماد على الخط وحده، فإن جزءًا كبيرًا من الإثارة والاهتمام بالصورة يضيع. ويجب تشجيع الطلاب والدارسين على القيام بمثل هذه الدراسات، بالاضافة إلى الدراسات المستفيضة فى درجات الظل، لأنها كفيلة بمساعدتهم على إدراك ضرورة الاختيار الدقيق للخط ودرجات الظل فى توصيل التعبير المطلوب. ومما لا شك فيه أن الفنان فى حاجة دائمة لتوظيف فكره وشحذه فى كل جزء أو مرحلة من مراحل العمل، فلا مكان ولا فرصة لأى نوع من التراخى

فى الجهد العقلى الذى يعد البوصلة التى يسير العمل على هديها فى كل مراحل إبداعه، والذى ينسق معناه الكلى الذى يمنحه شخصيته المتميزة .

ويجب أن يتعلم الفنان المبتدئ أن يعبر عن فكره أو انفعاله بأقل قدر ممكن من الخطوط، وأن يقوم كل واحد منها بدوره فى ضوء علاقاته المتشابكة معها، وتفاعلات الأسود مع الأبيض، والتى تثير أحاسيس المتلقى بالشكل الجمالى برغم بساطتها. ذلك أن الشكل العام والنهائى للصورة ينهض على إحساس الفنان بالتناغم فى الخط، والظل، والكتلة . وعندما يتمكن الفنان من هذه المرحلة الأولى، يستطيع أن يطور نفسه بالانتقال من درجتين فقط هما : الأسود والأبيض، إلى مرحلة تتعدد فيها درجات الظل إلى حوالى ست درجات، ولكن عليه أن يوظف هذه الدرجات بحيث لا تظل درجة أو أكثر لا لزوم لها. فالمسألة ليست استعراضا لمهارات تقنية ولكنها توظيف لها فى التعبير التشكيلى .

وبمجرد أن يتمكن الفنان من التلاعب والتعبير بدرجات الظل، فإنه يستطيع الانتقال إلى مرحلة التصوير بالألوان. وفى الواقع فإنه ليس محظورًا على الفنان أن يبدأ استخدامه للألوان فى مرحلة مبكرة، حتى لو أنتج أعمالاً هزيلة ومتهافتة، لكن إذا كان الفشل هو الخطوة الأولى للنجاح إذا صح العزم، فإن الفشل الأولى فى استخدام الألوان سيقنعه بأن التمكن من الأساسيات مرحلة لابد منها فى البداية. لكن الخطورة تكمن فى احتمال إصابة الفنان المبتدئ بإحباط قد يصرفه عن العملية كلها منذ البداية، عندما يجد نفسه عاجزًا عن تطويع أدواته ومواده ليحقق ما يتمناه أو ما يتصوره .

هنا يبرز دور الأستاذ أو المعلم عندما يفتح الأبواب المغلقة أو الآفاق الجديدة لتلميذه، ببث الثقة فى نفسه بأسلوب علمى، من خلال اكتشاف طاقاته ومواهبه وميوله، بحيث يسير به فى منطقة وسط بين الثقة الزائدة فى النفس وبين الإحباط واليأس. وأغلب الظن أنه سيدرك، من تلقاء نفسه، حاجته إلى أداة أسهل وأقل تعقيدًا يمكنه التعبير عن فكره وإحساسه من خلالها، خاصة بعد فشله مرة أو أكثر فى التصوير بالألوان. ولا عيب فى التدريب التدريجى الذى يبنى كل خطوة على خطوة سابقة تم التمكن منها. ومن الواضح أن الإحباط أو اليأس نتيجة طبيعية لخوض مرحلة مع نقص فى المهارة والمعرفة وغيرها من الأسلحة والأدوات الكفيلة

بممارستها على الوجه المطلوب. وربما كان من الضرورى، فى بعض الحالات، أن يمر الطالب أو الدارس بتجربة الفشل عمليًا حتى يتأكد بنفسه أن التدريج مطلوب، إذ من المستحيل أن يبنى الدور الثانى قبل الدور الأول. وعلى كل حال، فإن التجربة، فى نهاية الأمر، هى خير معلم، خاصة إذا كانت تحت إشراف المعلم أو الأستاذ .

ولعل أهم درس يتحتم أن يتعلمه الفنان المبتدئ، هو اتقانه لقواعد المنظور، لأن جهله بها يعنى جهله بأساسيات الرسم والتصوير . ذلك أن الفنان عندما يرسم ما يراه، فلابد أن يدرك أن أبعاد الأجسام واتجاهاتها يطرأ عليها تغير يتناسب مع موقع الناظر إليها . فالمنظور هو رسم أو تصوير الأجسام المرئية على سطح منبسط مثل اللوحة، لا كما هى فى الواقع، ولكن كما تبدو لعين الناظر إليها من موقع معين. وكان المنظور من القضايا التى لفتت انتباه الفنانين والعلماء والشعراء الإغريق القدامى. فقد ذكره الشاعر والكاتب المسرحى آيسخوليس فى جزء من مسرحية لم تصل إلينا منها سوى صفحات، وكتب فيها ملاحظات قيمة عن تعريف المنظور فى الرسم، لكنها كانت قليلة وبدائية بطبيعة الحال بحكم أنها كتبت منذ حوالى خمسة وعشرين قرنًا .

وفى عام ١٤٣٦ مع بدايات عصر النهضة، نشر ليون باتيستا آلبرتى فى إسبانيا أول دراسة عن المنظور. ثم جاء الفنان الإيطالى الأشهر ليونارد دافنشى ليكتب فى عام ١٥٠٠، بحثًا علميًا رائدًا، اعتبر فيه المنظور فرعًا من الرياضيات. وبعده بربع قرن (١٥٢٥) ألف الفنان الألمانى ألبرخت دورر كتابًا مهمًا فى نفس الموضوع. وقد أثر فى الدراسات التى تلته، فجعلها مثله، تقتصر على بحث المنظور ذى نقطة التلاشى الواحدة، وهى النقطة التى ينطبق فيها خط الأفق على الأرض فتتلاشى عندها كل المرئيات. أما المنظور ذو نقطتى التلاشى، فقد درسه عالم الرياضيات الإنجليزى بروك تيلور فى كتابه الذى صدر فى لندن عام ١٧١٥ .

والمنظور هو الأداة التشكيلية التى يستخدمها الفنان لتجسيد البعد الثالث الذى يمنح الصورة عمقًا مزئيًا وإن كان وهميًا، لأن اللوحة فى حقيقتها لا تمتلك سوى بعدين، لكنه بعد موجود فى الحياة بالفعل. ويدرس المنظور تمثيل الأشياء على سطح مستو ليس كما هى بالفعل. ولكن كما تبدو لعين الناظر إليها من على بعد معين. فالأشياء تصغر كلما ابتعدت عن العين، وتكبر كلما اقتربت منها. وإذا كانت الخطوط الأفقية المتوازية، مثل خطوط السقوف والأبواب والنوافذ تميل إلى الالتقاء

عند نقطة التلاشى عند الأفق الذى يقع على مستوى النظر، فإن الخطوط العمودية المتوازية تتقارب وتتجه إلى أعلى أو إلى أسفل نحو النقطة نفسها. أما الخطوط القطرية التى تبدو فى الصورة على شكل أغصان، أو طرق، أو أشخاص يشيرون إلى أشياء بأذرعهم، أو طيور تطير فى اتجاه جدول ماء أو خميلة، فإنها تحرك العين من جزء إلى آخر فى اللوحة، وبذلك تحقق الحركة البصرية المستمرة من النقطة المحورية وإليها. فهذه النقطة هى التى تجذب العين إلى بؤرة الصورة والإشعاعات الصادرة عنها. فالصورة، سواء أكانت تمثل البر أو البحر، الحقل أو الصحراء، الأشخاص أم الطبيعة الساكنة، فإنها يجب أن تؤلف بين عناصرها بحيث تجذب العين إليها ولاتشتتها بعيدًا عنها. وهناك وسائل كثيرة لتحقيق ذلك، منها على سبيل المثال أن تنطوى يالصورة على انفراج يوحى للناظر إليها بعمقها، أو نقطة بؤرية تشد العين إليها، وترتاح لتأملها، وتستمتع بالتحديق فيها .

وينقسم المنظور إلى نوعين: أحدهما خطى والآخر هوائى. ويقصد بالمنظور الخطى، المظهر الذى تبدو به الأشياء، ويتحدد من خلال أوضاعها والمسافات النسبية فيما بينها. فالخطوط الأفقية المتوازية، مثل خطوط السكة الحديدية، تبدو وكأنها تلتقى عند نقطة التلاشى حيث ينطبق خط الأفق على خط الأرض، فى حين أن الخطوط العمودية المتوازية، مثل أعمدة الكهرباء، تبدو وكأنها تقترب من الأرض كلما بعدت عن عين الناظر إليها. وهذا التقارب التدريجى بين الخطوط، والناتج عن تضاؤل حجم الأشياء كلما زاد بعدها، يؤدى إلى توازن الصورة وتبلور إيقاعها من خلال الإحساس بعمقها وتماسكها .

أما النوع الثانى من المنظور وهو المنظور الهوائى فيقصد به المظهر الذى تبدو به الأشياء عندما تتأثر بحالات الجو الطبيعى المحيط بها. ويتمثل هذا المنظور فى الخفوت التدريجى للضوء، وتزايد نعومة الأشياء البعيدة على مستوى الملمس. وبحكم أن حالات الطقس تؤثر على المنظور الهوائى، حتى فى الجو الصحو والأيام المشمسة، فإن مظهر الأشياء البعيدة، تحكمه حالة الجو الراهنة عند النظر إليها بالعين المجردة. ونظرًا لأن خط الأفق خط وهمى، فإنه يتغير ارتفاعًا وانخفاضًا طبقًا لعلو الناظر وانخفاضه عن سطح الأرض، إذ إنه تابع دائم لمستوى عين الناظر. وهذا ما يضعه الفنان فى اعتباره عند رسم أى منظر خارجى. ففى الجو الصحو،

عندما يقف على الشاطئ ونظره على البحر، مثلاً، فإن السماء تلتقى بالماء فى خط مستقيم على مستوى عينيه تمامًا، وهذا الخط المستقيم هو خط الأفق. فإذا هبط الفنان إلى موقع أدنى، فإن الأفق يهبط بمقدار هبوطه بحيث تتسع مساحة السماء وتتقلص مساحة الماء. أما إذا صعد إلى مرتفع قريب يسمح له برؤية البحر من أعلى، فإن خط الأفق يصعد بمقدار صعوده بحيث تتقلص مساحة السماء وتتسع مساحة الماء. ولابد أن يضع الفنان هذه النسب فى اعتباره دائمًا لأنها ستؤثر بالسلب أو بالإيجاب على الشكل النهائى الذى ستتخذه صورته .

ومن هنا كانت ضرورة التفرقة بين نقطة التلاشى ونقطة النظر المرتبطتين بخط الأفق الذى هو مستقيم يتابعه الفنان بعينيه، ويمر بالمنظر من يمينه إلى يساره أو العكس . أما نقطة النظر التى تقع أيضًا على خط الأفق، فإنها تظل ثابتة تجاه عين الفنان حتى لا يهتز المنظور وبالتالى يفقد التصميم توازنه. فمتى اختار الفنان الزاوية التى سيرسم منها، فلا تغيير فيها حتى انتهاء اللوحة . لكن نقطة التلاشي تسمح للفنان بوضع الأشياء فى مكانها الصحيح على اللوحة، وتتيح له حرية الحركة فى ترتيبها واتساقها، خاصة عند إظهار بعدها الثالث، سواء أكان المشاهد ينظر إلى هذه الأشياء من الأمام أو من الجانب أو من الأعلى. لكن فى النهاية تلتقى كل الخطوط المتوازية والمائلة كلها عند نقطة واحدة .

ودراسة المنظور تقتضى دراسة عمليات الضوء والظل، لأنه لا توجد صورة بدون ضوء، فلن يراها أحد . بل إن هناك مدرسة شهيرة فى التصوير، وهى المدرسة الانطباعية التى ازدهرت فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر وتركت آثارًا غائرة فى صور الكثير من فنانى القرن العشرين، هذه المدرسة نهضت على توظيف تقنيات الضوء فى إيجاد رؤى جديدة قادرة على خلق أجواء متفردة وإثارة مشاعر لم يألفها الجمهور من قبل، بل إن الملمس نتيجة مباشرة لسقوط الضوء على الأشياء، سواء أكان الضوء من مصدر طبيعى كالشمس والقمر أم من مصدر اصطناعى كالمصابيح والشموع. وينبعث الضوء من الأجسام المضيئة أو ينعكس من الأجسام المضاءة، وتدركه العين البشرية نتيجة لحساسية شبكية العين له .

والأجسام أو الأشياء تنقسم إلى ثلاثة أنواع فى علاقتها بالضوء: شفافة، ونصف شفافة، ومعتمة. فالأجسام الشفافة تسمح للضوء بالنفاذ منها بشكل واضح كالزجاج المصقول والماء الصافى، أما الأجسام نصف الشفافة فتسمح للضوء بالنفاذ منها بشكل غائم كالزجاج الملون أو اللدائن الزجاجية، أما الأجسام المعتمة فلا تسمح للضوء بالنفاذ منها كالمعادن والأخشاب والأحجار .

أما درجة عكس الأجسام أو الأشياء للضوء فتختلف من السطوح الداكنة إلى السطوح المصقولة اللامعة. فالأجسام ذات السطوح الداكنة تمتص معظم الضوء ولا تعكس إلا أقله، أما الأجسام ذات السطوح المصقولة اللامعة، فإنها تمتص أقل قدر من الضوء، وتعكس أكثره .

والظل هو الوجه الاخر للضوء سواء أكان طبيعيًا ينتشر على شكل أشعة متوازية، أم اصطناعيًا على شكل زاوية منفرجة . وعندما يقع أى جسم غير شفاف أو معتم فى مسار هذه الأشعة، تنشأ فيه منطقتان : إحداهما مضاءة فى مواجهة الضوء مباشرة والأخرى غير مضاءة لوقوعها فى منطقة الظل البعيدة عن مسقط الضوء، فى حين أن الخيال الواقع على السطح الموجود عليه هذا الجسم، يسمى الظل الساقط. ومن المعروف أن الجسم لا يظهر فى عزلة عما يحيط به، بحكم أنه يرتكز على مساحة ما، وفى الوقت نفسه يحاط بمساحات أخرى ذات خصائص مختلفة. وهذه المجموعة من الأشياء أو العلاقات أو المساحات، عندما تسقط عليها أشعة، سواء أكانت طبيعية أم اصطناعية، فإن الجسم يتلقى الإضاءة وأيضًا الانعكاس الضوئى من المساحات المحيطة به .

ويطلق مصطلح « القيم » على الضوء والظل فى مجال تدرج الألوان من الداكن إلى المضىء، وتدرج الضوء والظل بين الأسود والأبيض اللذين يعتبران قطبان متناقضان فى أية مجموعة للقيم التشكيلية، لأنه بين هذين اللونين، يتم تحديد القيم البينية بينهما مثل الرمادى بكثافته المختلفة . وترتب القيم عادة فى سلم مؤلف من ثمانية مستطيلات متساوية، تتدرج الألوان فيها من اللون الأسود إلى اللون الأبيض، وهذاالسلم بمثابة مرشد لطالب الفن عندما يشرع فى التظليل على أساس علمى. وفى مقدمة مبادئ التظليل ألا يكون على مستوى واحد فى كل اللوحة، فالأشياء تظهر بوضوح عندما تكون قريبة، لكنها تصبح غائمة أو تكاد تتلاشى عندما تكون

بعيدة. ومع البعد يصبح محيط الأشياء أقل حدة، والأشكال أقل تفصيلاً، وترسم وجوه وأعضاء الأجسام الحية بخطوط أقل دقة، والأشياء البعيدة تبدو أكثر شحوبًا. فمثلاً يبدو اللون الأخضر الزاهى فى صف طويل للأشجار، فى الأشجار القريبة، ثم يبدأ اللون الأخضر فى الامتزاج باللون الرمادى فى الأشجار متوسطة البعد، ثم اللون الرمادى الممزوج بلون السماء الأزرق على الأشجار البعيدة. ويتجلى تمكن الفنان من أدواته عندما يوظف التظليل فى تقييم ألوان الأشياء وتحديد أبعادها الثلاثة، وبلورة الخط الفاصل بين الضوء والظل، والاستفادة التشكيلية من الإمكانات الجمالية الخاصة بالأشياء، وتعيين اتجاه سير الظلال التى تسقطها هذه الأشياء أو الأجسام على الأرض .

ومن أهم الأساسيات التى يجب على دارس الفن أن يستوعبها ويتقنها، هو أن يحدد مصدر الضوء واتجاهه بالنسبة للوحته، وإذا تم تحديده، فعليه أن يلتزم به حتى الانتهاء من عمله تمامًا . فلو أضاء رسمه من الجانب الأيمن، فإن الظلال يجب أن تسقط على الجانب الأيسر، والعكس صحيح. كما أن موقع الضوء من الموضوع هو الذى يحدد نوعية الظل. فإذا كان مصدر الضوء جانبيًا، فإن الجسم الواقع عليه الضوء، ينشر ظلاً كبيرًا، أما إذا كان مصدر الضوء عموديًا، فإن الظل المنتشر يتجمع ومساحته تتقلص . فالصورة تتشكل من منطقة الضوء الساقط عليها، والظل الحقيقى على الجانب الداكن أو المعتم من الأشياء أو الأجسام، ثم الظل الساقط على أرضية اللوحة نتيجة للجسم الموجود عليها. وهذه العناصر الثلاثة رهن بتحديد مصدر الضوء. أى أن هناك قانونًا أو منظورًا يحتم التوحد بين منطقة الضوء والظل الحقيقى والظل الساقط بحيث لا يمكن أن يحدث أى تضارب أو نشاز بينها. ومع ذلك فإن هذا القانون لا يعنى محاكاة المنظر الواقعى بل يعنى استفادة الإبداع التشكيلى بقوانين الضوء فى الحياة وتوظيفه لها فى تأسيس عالمه الفنى والجمالى الخاص به والمستقل عن الواقع الحياتى الذى استمد منه عناصره وعوامله الأولى .



الفصل الخامس

إعادة تشكيل الطبيعة

عندما يدرس الطالب إمكانات الخط وقدراته التعبيرية والجمالية، سيدرك أن تحليله كما يتراءى فى الأشكال الطبيعية، سيوسع ويعمق من اهتماماته وآفاقه، لأنه يمده بأفكار وخواطر وحوافز لعلاقات وارتباطات لا يمكن حصرها. ومبدأ الإشعاع فى الطبيعة هو مبدأ كونى، بمعنى أنه إذا انطلق خط من نقطة ما، فإنه يأخذ أشكالاً تختلف فى دلالاتها ومعانيها عن أى خط آخر نظرًا لاختلاف بيئة كل منهما. وهو تطبيق لمبدأ التنوع فى الطبيعة التى لا تحتمل التكرار أو التشابه أو الآلية. وهذا التنوع لا يعنى الفوضى أو الشتات لأن قانون الطبيعة يضفى عليه نوعًا من الوحدة القادرة على احتواء كل أبعاد التنوع وأعماقه، لأنه على الرغم من التنويعات اللانهائية التى ينضوى تحتها، فإنها كلها تنبع من جذر واحد راسخ فى تربتها. فمثلاً نجد أن أشجار الصنوبر ذات سمات وملامح وخصائص معينة تجعل مهمة التعرف عليها سهلة للغاية، ومع ذلك لا توجد شجرة تتطابق مع شجرة أخرى. وكذلك الزهور التى تنمو من نفس الفرع، تختلف خطوطها اختلاف بصمات الأصابع، وهو مبدأ الاختلاف الذى ينطبق على كل الأشكال الطبيعية التى لا تخضع لأى نوع من القوالب النمطية .

ويخضع الشكل البشرى لنفس المبدأ. فالبشر هم البشر فى كل زمان ومكان، لكنه لا يوجد إنسان يتطابق مع آخر حتى فى حالة التوأمة . إنه التنوع أو التفرد فى إطار الوحدة التى يسهل التعرف على ملامحها العامة. وبرغم أن الفنان يتخذ من هذه الملامح العامة نقطة انطلاق له فى إبداعه، لكنه سرعان ما يتوغل فى أرجاء التفرد الذى يجعل من عمله كيانًا مستقلاً ومتميزًا وسط كل الأعمال السابقة والراهنة والقادمة، برغم انتمائه إلى نفس الجذر الفنى، ولذلك فإن الطبيعة هى

المعلم الأول للفنان إذا ما استطاع أن يدرسها، ويحللها، ويستقى قوانينها، ويتعلم من إشعاعاتها التى تنطلق فى مسارات لا نهائية. وهو لن يحاكيها لأنها هى نفسها ترفض مبدأ المحاكاة الذى يتنافى مع جوهرها وكنهها، لكنه يستلهم أساليب مولد المخلوقات ونموها وتطورها، فى نفس العمليات التى تمر بها أعماله الفنية . وهذا هوالتفسير الصحيح لمبدأ المحاكاة عند أرسطو فى كتابه « فن الشعر »، فالمحاكاة عنده هى محاكاة الفنان لقوانين الطبيعة وليست تقليدًا ونسخًا لمظاهرها الخارجية. فإذا اتخذ من هذه القوانين قاعدة لانطلاقه، فستصبح البوصلة الهادية له وسط أحراش الإبداع، ولن يدخل فى طرق مسدودة أو متاهات جانبية أو حلقات مفرغة .

من هذا المنطلق، يستطيع الفنان أن يبحث عن الخطوط الضرورية التى توحى بالنمو والحيوية، وسيجد منها فى مغارة الطبيعة السحرية، ذخيرة لا تنفد. فمثلاً تمد أوراق الشجر وحدها الفنان بإيحاءات واقتراحات لا تحصى، وكل ورقة فى حد ذاتها تصلح لدراسة تشكيلية منفردة سواء فى مجال المساحات أو الخطوط أو الأقواس، وابتداء من اتصالها بالجذع حتى نهاية مساحتها، فكلها خطوط مثيرة للاهتمام والتأمل فى تفريعاتها ومنحنياتها وعلاقاتها وتداخلاتها التى تشكل عالمًا تشكيليًا خاصًا بها . وما ينطبق على الأوراق، ينطبق على البراعم التى تنمو من نفس النبات وفى نفس الظروف البيئية، ومع ذلك فليس هناك برعمان متشابهين لدرجة التطابق . إن نظرة الفنان المدقق تساعده على رصد التنويعات والتفريعات مهما كانت دقيقة أو متشابكة، وبالتالى تقدم له مفردات تشكيلية لا حصر لها، أى لغة غنية وخصبة تجنبه شبهة التكرار أو الرتابة أو النمطية .

لكن هذه التفاصيل الدقيقة لا تشتت رؤية الفنان بعيدًا عن الأشكال العامة، لأن الرؤية الخاصة للتفاصيل لا تنفصل عن الرؤية العامة للشكل النهائى الذى يمكن تقسيمه فى حالةالزهور إلى مثلثات، ومربعات، ومخمسات، ومسدسات. أما الدوائر فهى أكثرها انتشارًا، ويمكن أن تأخذ الشكل البيضاوى بكل تنويعاته. لكن فى داخل هذه الأشكال الهندسية، تكمن أقواس ومنحنيات وتشكيلات لا حدود لها، لابد أن يدرب الفنان المبتدئ عينه على رصدها وتشريحها حتى يصل إلى منظور خاص به، بشرط أن يكون حسه بالتصميم قد تعمق وترسخ. ذلك أن التصميم يكمن فى جذور كل شكل فنى حقيقى، فهو الفكر الواعى المحرك لأى إبداع فنى .

ويجب أيضًا أن يدرس الفنان المبتدئ، الطيور والحيوانات بنفس الوعى الفكرى والرؤية التشكيلية الثاقبة . فهى تمتلك بدورها تنويعات لا حدود لها فى الخط والشكل والتكوين والملمس. ذلك أن التصميم الجيد لا يتأتى إلا من خلال التوازن الذى تتمتع به الخطوط والكتل، والذى يصل فى النهاية إلى الهارمونية أو التناغم المطلوب . وإذا كان من الممكن رسم النباتات بأسلوب الطبيعة الساكنة (والتى تسمى صامتة من باب الخطأ)، فإنه من الأفضل الإيحاء بالحركة عند رسم الطيور والحيوانات لأنها تملك القدرة على التحرك الذاتى، وليس التحرك بسبب رياح أو أمطار مثلاً .

أما الشكل الإنسانى فيعد من أجمل وأرق وأكمل، الأشكال الموجودة فى الطبيعة، سواء فى مجال الخطوط والأشكال والتكوينات والكتل والملامس، أو فى مجال الحركات والانطلاقات بشتى أنواعها . فإذا اعتبرنا الهيكل العظمي كيانًا آليًا صمم لأداء الحركة، وممارسة القوة والمقاومة والمرونة الحركية بصفة عامة، فإنه من السهل دراسة قدراته التى تكسبه التوازن وغير ذلك من الأهداف التى يمكن أن يحققها عمليًا وجماليًا . لكن عندما تنضم العضلات إلى العظام فإنها تجسدها وتمنحها الحيوية بل والحياة التى تتمثل فى البشرة والأنسجة والشعر والصبغة التى تمنح الإنسان لونه، وبالتالى تتفتح أمام الفنان أشكال وتكوينات حافلة بالحركات والإيحاءات التى تقدم ارتباطات وعلاقات وتداخلات بين الخطوط لا حصر لها. ومن هنا كانت ضرورة دراسة الفنان لتشريح الجسم البشرى .

وهناك قواعد عامة فى رسم الجسم البشرى، توفر على الفنان المبتدئ مشكلات عديدة يمكن أن تصيبه بالإحباط واليأس . وعليه أن يستوعبها قبل أن يشرع فى رسم الشخصيات. وهى قواعد واضحة ومباشرة إلى حد كبير لأنها تتخذ من الرأس مقياسًا أساسيًا بحيث يكون الجسم معادلاً لسبعة رؤوس ونصف رأس، ومقسمًا إلى ثمانية أقسام. القسم الأول من أعلى الرأس إلى أسفل الذقن، والثانى من أسفل الذقن إلى حلمتى الثديين، والثالث من حلمتى الثديين إلى أول العجز، والرابع من أول العجز إلى أسفل الجذع، والخامس من أسفل الجذع إلى ما فوق الركبة، والسادس من أعلى الركبة إلى بطة الساق فى أعرض أجزائها، والسابع من بطة الساق إلى الكاحل، ثم القسم الثامن والأخير من الكاحل إلى أسفل القدم .

ومـا ينطبق على جـسم الرجل، ينطبق على جـسم المرأة أيضًـا، لكن مع اختـلافات لابد من مـراعـاتهـا عند الرسم. فـالرأس أصـغر، والوجه أرق، والكتـفان أضيق، والفخذان أعرض، أما الثديان فمتقاربان ويشكلان مع قاعدة الرقبة مثلثًا متساوى الأضلاع. والحوض متسع والسرة أكثر ارتفاعًا، والساقان قصيرتان إلى حد ما . وبصفة عامة فإن خطوط الجسم أكثر استدارة وليونة، كما أن الصفات الأنثوية الأخرى تجعل ما لدى الرجل من عضلات ونتوءات وخطوط حادة، خطوطًا ناعمة لينة متناغمة برقة .

أما رسم جسم الطفل فله قواعد خاصة به، تختلف عن قواعد الرجل والمرأة. ذلك أن رأس الطفل يتميز بالكبر مقارنة بجسمه، لكنه مع مراحل النمو، يسبق الجسم الرأس فى سرعة النمو بمعدل يستمر حتى السنة الثانية عشرة من عمره تقريبًا ففى السنة الأولى يساوى جسمه أربعة أمثال رأسه، وتكون الساقان قصيرتين والقامة صغيرة وتميل إلى الاستدارة . ومع السنة الثالثة يزداد حجم صدره، ويتقلص حجم بطنه، وينمو رأسه فى الطول أكثر من العرض بحيث يبلغ طول رأسه نصف طول رأس الرجل العادى تقريبًا. وبحلول السنة السادسة، تصبح قامته رشيقة، ويصل طول جسمه إلى ستة أمثال رأسه، ويتعادل جذعه فى الطول مع ساقيه. ويظل هكذا فى النمو حتى سن الثانية عشرة حين يبلغ طوله سبعة أمثال رأسه، وتبدو عليه معالم الرشاقة .

أما بالنسبة لحركات الجسم، فعلى الرغم من أنه يصعب حصرها، فإن قانون الجاذبية الأرضية الذى يحتم توازن الجسم، كفيل بتقنين هذه الحركات. فمهما يكن وضع الشخص، فلابد أن يكيف جسمه للحفاظ على هذا التوازن فى مختلف الحركات والأوضاع عن طريق التناوب بين عمل الذراعين والساقين وميل الجذع فى اتجاهات مختلفة .

أما حركات الرأس وأوضاعه المختلفة، فإنه يرسم عادة فى شكل بيضاوى مقسوم بخطين أحدهما عمودى والآخر أفقى . الأول يسمى خط التناظر العمودى، وهو يقسم الرأس بالطول إلى نصفين، ويمر بين العينين وفوق رأس الأنف. والخط الثانى الأفقى ويقسم الرأس بالعرض، ويمر بالعينين عادة. وهذان الخطان يتقوسان طبقًا لحركة الرأس الذى إذا انجرف يمينًا أو يسارًا، فإن خط التناظر العمودى

يتقوس ويبقى الخط الأفقى كما هو . وإذا ارتفع الرأس إلى أعلى أو انخفض إلى أسفل، فإن الخط الأفقى يتقوس طبقًا لارتفاع أو انخفاض الرأس، فى حين يظل خط التناظر العمودى كما هو. أما إذا ظهر من الوجه ثلاثة أرباعه، وارتفع إلى أعلى، فإن الخطين الأفقى والعمودى يتقوسان معًا .

ولا شك أن الوجوه تختلف باختلاف السن والجنس والعرق. وهذه من سمات الإعجاز الإلهى الذى جعل لكل إنسان ملامحه الخاصة، مهما تكاثر البشر على وجه الأرض وفى مختلف البقاع، وبرغم أن النسب الأساسية فى الوجه تظل ثابتة . وعادة ما يرسم الوجه بخطوط ناعمة، وأحيانًا يرسم الشعر ظلالاً تغنى عن الخطوط. لكن ما يحدد الخطوط بصفةٍ عامة هو طبيعة الوجه والتعبير المرسوم عليه. فالأنف مثلاً يرسم بخطوط بسيطة وبظلال تلائم نوعه إذا كان دقيقًا أو مستقيمًا أو حادًا أو أفطس ... إلخ. ويرسم الفم المغلق عادة بتحديد خط التقاء الشفتين أولاً، ثم ترسم الشفتان بالتظليل، وتكون الشفة العليا أغمق أو أفتح من الشفة السفلى طبقًا لمصدر الضوء، وهو ما ينطبق على كل جزئيات اللوحة. ففى حالة التجاويف الموجودة فى الأذن يتراجع الضوء لتحل محله الظلال التى تعبر عن هذه التجاويف . وهو ما ينطبق أيضًا على رسم الشعر للإيحاء بلونه إذا كان الرسم بالحبر الأسود أو بقلم الرصاص أو بقلم الفحم . فإذا كان الشعر أسود فإنه يسود باستثناء الأجزاء التى يسقط عليها الضوء مباشرة كى تبدو لامعة، وإذا كان أشقر فإنه يرسم وكأنه أبيض كليًا مع بضعة خطوط تحدد اتجاهه، وإذا كان كستنائيًا تسود المناطق التى يكثر فيها الشعر فقط .

وإذا كان الجسم البشرى يوحى بحركاته بمعان ودلالات وانفعالات لا يمكن حصرها، فإن الوجه البشرى يمتلك قدرات تعبيرية تفوق الجسم بكثير. فهو يعكس الانفعالات النفسية والمشاعر الإنسانية المختلفة والمتعددة والمتناقضة . ومن السهل قراءة وجه الإنسان عندما يضحك أو يغضب أو يتألم ... إلخ. فهناك مفردات تنبئ بنوعية الضحك أو الغضب أو الألم، ويمكن قراءتها من خلال أسلوب تقلص عضلات الخدين، والتجاعيد التى تنشأ حول العينين والفم، وفتحة الفم فى حالة الضحك. وكذلك تجعد جلد الجبهة، وضغط الفكين على الأسنان، أو تقدم الفك الأسفل وبروزه، معطيًا تعبيرًا عنيفًا أو عدوانيًا فى حالة الغضب. وكذلك تقلص

الجبهة، وتشكل الفم كقوس طرفاه منحنيان مع انخفاض بين الشفة السفلى والذقن فى حالة الألم. وكذلك ارتفاع جلد الجبهة، وتحديق العينين، وانفتاح الشفتين فى حالة التعجب أو الدهشة أو الرعب طبقًا لدرجة الانفعال وحدته .

ورسم الوجه ليس مجرد رسم لملامحه الظاهرية، بل رصد لروح الشخصية التى تتبدى بصفة خاصة فى نظرة العينين التى تتراوح بين البريق والتألق وبين الخفوت والانطفاء، بين العزم والتصميم وبين اليأس والاستسلام، بين الكبرياء والثقة وبين التذلل والانكسار .. إلخ . ومن الواضح أن الضوء يلعب دورًا أساسيًا فى التعبير عن هذه الانفعالات بالاشتراك مع الحاجبين والشفتين، ذلك أن التراوح بين الأسود والأبيض، وبين الغامق والفاتح، يؤثر بعمق فى أحاسيس المتلقى .

ونظرًا لأن رسام أو مصور الصورة الشخصية (البورْتريه) يتعامل مع إنسان من لحم ودم ومشاعر، فهو يحتاج إلى إيجاد علاقة تواصل - حميم إن أمكن - بينه وبين الشخص أو النموذج أوالموديل الذى يصوره، حتى تزول أية أعراض أو بوادر للحرج أو التوتر أو الحساسية التى يمكن أن تؤثر على أدائه. فلابد من توافر حالة من التعاطف أو التآلف أو الدعابة الرقيقة من خلال الحوار الذى يفتح قلب الشخص المرسوم أو حتى الثرثرة التى تملأ فراغ الصمت أو السكون، نظرًا لأن الفنان ينفرد بهذا الشخص فى مكان واحد، وهذا الشخص هو موضوع الصورة فى الوقت نفسه، لأن ذاته المغرقة فى الخصوصية تتحول إلى موضوع شبه مفتوح أمام الفنان. بل إن الحوار بينهما يمكن أن يوفر للفنان بعض اللمحات أو الومضات أو الإيماءات التى ترصد سمات نفسية وفكرية للشخص، يمكن أن تضيف إلى إحساس الفنان به وكذلك أدائه .

والمسافة المثالية بين الفنان والشخص الماثل أمامه تتراوح بين متر وربع على أقل تقدير ومترين ونصف المتر على أكثر تقدير . فهذه المسافة تتيح للفنان القدرة على دراسة تقاطيع الوجه وملامحه المميزة، خاصة إذا كانت صورة لوجهه فقط، وكذلك خطوط الجسم وكتله إذا كانت الصورة للشخص بأكمله. أما تقدير درجات الاقتراب أو الابتعاد عن الموديل فمتروك للفنان فى كل حالة على حدة .

وإذا كان الفنان يقوم برسم الشخص كاملاً فعليه أن يراعى النسب المعتادة بين أجـزاء الجـسم، إلا إذا كـان الشـخص نفسـه لا يمتلك هذه النسب. ويبـدأ الفنان بتخطيط الرأس ثم ينزلق بقلمه بسهولة وليونة على اللوحة محددًا انحرافات الجسم ومنحنيـاته . فهو يبدأ برسم الشـخص من الخـارج إلى الداخل لأن النسب الداخلية سـوف تنهض على الخطوط الخـارجيـة . ومنذ البـداية لابد أن يتسلح الفنان بدقـة الملاحظة الحادة واليقظة الواعية، ولذلك فهو يتمعن فى وجه الشخص المراد رسمه كى يستشف روحه مثلما يرصد ملامحه. فالمسألة ليست مجرد خطوط أو كتل أو تكوينـات، بل روح الشـخص تسـرى فى النظرات واللفتـات . وقد اشتهـر عظمـاء فن البـورتريه بأنهم صـوروا الروح من خـلال الشكل الذى كـان مـجـرد أداة لتـوصيلهـا وإبرازها وتجسيدها .

وبالطبع فإن الإضاءة فى رسم البـورتريه تلعب دورًا أسـاسيًا لابد من وضـعه فى الاعـتبـار طوال عـمليـة الرسم، خـاصـة تحديد الجهـة التى يأتى منهـا الضـوء، وتحديد الظلال على المسـاحـات والأجسام. وعـادة مـا تكون الإضـاءة الجانبيـة هى الأفضل فى رصد الملامح وتجسيد السمـات النفسية، سواء أكانت إضاءة مصدرها ضوء النهـار المتسلل من نافذة أو ضوء مصبـاح كهربى. ولا شك أن الحالة النفسيـة التى تعبر عنها الصورة المرسومة تتأثر كثيرًا بدرجات الضوء التى تتراوح بين القتامة والإشـراق، وهى الحالة النفسية التى غـالبًا مـا تنقل عدواها إلـى المتلقى لدرجة أنه يتوحد معها فى حالات كثيرة .

وعندمـا تكون الشـخصية مـرسـومـة بالكامل، فمن الأفضل ألا تبـدو موضـوعًا منفصلاً عن اللوحة بحيث تبدو وكأنها قابلة للانتقـال إلى أية لوحة أخرى. فلابد أن تكون بينهـا وبين اللـوحة صلة حميمـة أو عضـوية . ولذلك يلجـأ الفنانون المتمـرسـون إلى رسم بعض الأدلة أو اللمحـات التى تشيـر أو تلمح إلى المكان الذى رسـمت فيـه الشخصية . ومن الأفضل أن تكون لهذه الأدلة أو اللمحات إيحاءات وظيفية تضيف إلى فهم المتلقى للشخصيـة بصفة خاصة وللصورة بصفة عامـة، وتوسع آفاقها وتعمق أبعـادها، بشرط ألا تشوش على الموضوع الرئيسى المتمثل فى الشـخصية المرسـومة. أمـا الصـورة النصـفيـة فـلا تحـتمل عـادة هذه الإضـافـات التى يمكن أن تلفت نظر

المتلقي بعيدًا عن الوجه الذى يجب أن يشكل النقطة المحورية أو مركز الاهتمام فى الصورة كلها .

وإذا كانت البساطة الموحية التى تعبر عن أكبر قدر من الدلالات والإيحاءات والمعانى، بأقل قدر ممكن من الخطوط و الكتل والتكوينات، مبدأ مطلوبًا فى الرسم والتصوير بصفة عامة، فإنه مطلوب بصفة أكثر إلحاحًا فى رسم الصورة الشخصية. فمثلاً عندما تكون الشخصية مرسومة بالكامل فإن ملابسها تنطوى على ثنيات، وإذا ما رسمت كلها بالتفصيل فإنها يمكن أن تشتت الانتباه بعيدًا عن الشخصية ذاتها. ولذلك ينتقى الفنانون المتمرسون الثنيات الرئيسية منها مثل تلك التى عند الكوع أو الركبة، أو فى الأماكن التى تنسدل فيها الملابس كالأكتاف والأرداف. ذلك أن الفن اختيار وانتقاء، وليست مجرد تسجيل حرفى أو رصد تفصيلى للمرئيات الواقعية. والاختيار أو الانتقاء فى هذه الحالة هو تركيز فى الوقت نفسه على الشخصية بصفتها موضوع الصورة الرئيسى أو الوحيد، وليس الملابس أو غيرها . فقد اندثر أسلوب الباروك الذى راج فى القرن السابع عشر، وتميز بالتعقيد والتكلف، كما اندثر - إلى غير رجعة - أسلوب الركوكو الذى انتشر فى القرن الثامن عشر، وتميز بالزخرفة المبالغ فيها، والتفاصيل التى لا لزوم لها، وهى مهارات تنتمى إلى مجال الحرفيين أكثر من انتمائها إلى إبداع الفنانين، ولذلك يغلب عليها الافتعال أو التصنع.

وهذا الافتعال هو العدو الأول للبورتريه. وهناك أساليب لتجنبه، منها رسم الشخص عندما يكون غير حساس أو واع بأنه موضوع للمراقبة والرسم. فهذه الحساسية يمكن أن تخلق عنده حرجًا خفيًا قد يؤدى به إلى التصنع « أو يرسم نفسه » على حد القول الشائع، قبل أن يرسمه الفنان . فالشخص الذى يتخذ وضعًا خاصًا أمام الحضور، معتقدًا بأن هذا الوضع ملائم للتصوير، يفقد تلقائيته وعفويته، ويبدو جامدًا، وبالتالى تختفى صفاته الشخصية المميزة التى تظهر روحه. وهنا يلعب الحوار بين المصور والموديل دورًا ضروريًا فى سلوك الموديل واستعداده لأن يسلك طبقًا لسجيته وسليقته. كذلك فإن رسم الشخص وهو يقوم بعمل ما، مثل القراءة أو لعب الورق أو الكتابة أو عد النقود أو الاستماع للراديو أو الموسيقى الخفيفة. فالعمل يعطى انطباعًا بالحركة الطبيعية ويوحى بالحيوية التلقائية التى

تجنب الشخصية المرسومة علامات الجمود والتصنع والافتعال . بل إن الخلفية البسيطة الحيادية، تلعب دورًا فى إيجاد هذه الحيوية عندما تكون غير متماثلة فى اللون أو فى درجة الإضاءة مع الشخصية المرسومة .

أما إذا انتقلنا من الطبيعة البشرية المتحركة إلى الطبيعة الساكنة التى يطلق عليها مصطلح « الطبيعة الصامتة » من باب الخطأ، لأننا لسنا بصدد طبيعة صامتة وطبيعة ناطقة متكلمة، بل بصدد طبيعة ساكنة وطبيعة متحركة، فإننا نجد أن رسم الطبيعة الساكنة يختلف عن الأشكال الأخرى من رسم الطبيعة البشرية الحية المتحركة أو رسم المنظر الطبيعى. فالموضوع فى الطبيعة الساكنة يظل باستمرار تحت السيطرة المباشرة للرسام أو المصور. فهو لا يتحرك، كما يحدث فى الموضوع البشرى، ولا يتغير من فترة إلى أخرى تبعًا لمتغيرات الضوء والطقس، كما يحدث فى المنظر الطبيعى، وإنما يظل ثابتًا على وضعه وشكله وضوئه دون أى تغيير بمرور الوقت. و هو ما يسمح للرسام والمصور بأن يتأنى فى دراسته فى أشكاله وتكويناته وألوانه عن قرب، وأن يرتبها فى مساحة معينة طبقًا لمنظوره، وأن يوفر لها الإضاءة التى يريدها، والوقت الذى يسمح له بتأملها ومعايشتها... إلخ.

والفنان هو الذى يختار ويجمع الأشياء والأجسام التى ينوى رسمها وتصويرها من مفردات شتى، قد تبدو متناقضة فى الحياة لكنها متى تجمعت فى الصورة أصبحت وحدة فنية . وبالطبع لابد أن تكون هذه الأشياء مثيرة لاهتمام المصورين المغرمين بها أكثر من الرسامين، نظرًا لأن الرسامين يعتمدون على الخطوط الصريحة المباشرة فى تكوين الأجسام والأشكال، فى حين يستخدم المصورون المساحات اللونية فى التعبير عن موضوعاتهم، وتتحول الخطوط فى هذه الحالة إلى خطوط وهمية يتخيلها المتلقى ولا يراها . وهذا الأسلوب الذى يتبعه المصور يمكنه من إبراز التناغم الذى يميل إلى النعومة والمصداقية البصرية لأننا لا نرى فى الحياة الواقعية خطوطًا مباشرة وصريحة كما يفعل الرسامون، وإنما مساحات لونية كما يفعل المصورون. ولذلك يشعر المتلقى فى بعض الحالات أن الخطوط هى الوسيلة الوحيدة التى يستخدمها الرسام فى الربط بين كتل ومكونات الصورة، وهو ربط مباشر وقد يوحى بالافتعال والتصنع، فى حين أن المساحات اللونية التى يستخدمها

المصور، تجعل الصورة أكثر نعومة ومصداقية بصرية . ولذلك أصبحت الطبيعة الساكنة مجالاً مفيدًا للتدريب على التكوين، ودراسة التأثيرات اللونية، والتغيرات التى تطرأ على الألوان بتغير أوضاع الظل والنور. وكثيرًا ما يبدو فى صور الطبيعة الساكنة الكلاسيكية الشهيرة، ابتهاج المصورين بقدراتهم، واستمتاعهم بممارسة تقنياتهم، وإبراز براعتهم فى التلاعب المثير بالمساحات والأشكال والتوازنات والإيقاعات، وشعورهم بالسيادة والسيطرة الكاملة على تصوير منظر جمعوا عناصره وأشكاله عمدًا لاعتبارات فكرية وجمالية مبتكرة .

ولذلك فإنه من الظلم أن يدعى بعض النقاد التقليديين أن لوحات الطبيعة الساكنة هى بمثابة تجميع عشوائى لأشياء وقعت عليها عين الفنان بالصدفة . قد تكون الصدفة عنصرًا لا يمكن تجاهله فى هذا الشأن، لكن اختيار الفنان لأشياء معينة بالذات لابد أنه يحمل فى طياته رؤية جمالية وفكرية يريد الفنان توصيلها إلى الجمهور. فليس من المعقول أن يضم إلى مكونات صورته كل ما تقع عليه عينه فى الحياة . وقد تلفت نظره أشياء قديمة مهملة لا يعيرها أى إنسان اهتمامًا، لكن بمجرد أن يضعها الفنان فى صورته فإنها تكتسب دلالات خصبة ومعانى عميقة. وربما كان هذا هو السبب الذى جعل الفرنسيين يسمونها « الطبيعة الميتة » لأنها تستلهم الأشياء التى اعتبرها البشر ميتة . وربما كان السبب أيضًا فى أنهم حاولوا إظهار الفروق الحاسمة بينها وبين الطبيعة البشرية الحية المتحركة. لكن الإنجليز والألمان تبنوا مصطلح « الطبيعة الساكنة » Still Nature منذ القرن الثامن عشر .. وكعادة العرب عندما يؤمنون بأن خطأ شائعًا خير من صواب لا يعرفه أحد، تبنوا أول ترجمة خاطئة للمصطلح الذى انتشر بينهم على أنه « طبيعة صامتة »، لكن انتشار هذا المصطلح الخاطئ لا يجبرنا على قبوله، لأن من واجبنا تصحيحه حتى لا يصبح مفهومًا غير قابل للنقاش والتفنيد .

وهناك مفهوم أكثر عمقًا من مفهوم الطبيعة الساكنة : Still Nature، وهو الذى يعنى بالإنجليزية Still Life، وبالألمانية Stilleben، أى الحياة الساكنة، بمعنى أنه على الرغم من السكون وعدم الحركة، فإن الحياة تدب فى أوصال اللوحة من خلال العلاقات والقيم والتفاعلات التى تنطوى عليها. والعمل الفنى – فى أى فن –

إذا حكم عليه بأنه فاقد للحياة، فإن هذه الخاصية تنفى عنه صفة العمل الفنى أصلاً. وبرغم أن لوحات الطبيعة الساكنة ترصد وتصور الأشياء البسيطة التى يراها الناس فى حياتهم اليومية كالكتب والأوانى والأزهار والفواكه وغيرها، إلا أن الحياة تدب فيها بمجرد دخولها فى وحدة فنية ذات علاقات حية . وهى أشياء قد تبدو بسيطة فى حد ذاتها، لكنها ليست بالضرورة موضوعًا سهلاً للرسم أو التصوير. فلابد أن يتأملها الفنان وأن يدرس أشكالها وألوانها عن قرب، وأن يرتبها فى شكل يوحى بدلالات فكرية وجمالية. يساعده على ذلك غياب مشكلات المنظور المعقدة أو تغير الضوء والظل كما يحدث عند تصوير المنظر الطبيعى .

وكانت الطبيعة الساكنة مغرية لكبار الفنانين لأنها شكلت بالنسبة لهم تحديًا فكريًا بل وفلسفيًا، كان لابد من مواجهته والتغلب عليه عند استخلاص معانٍ وأفكار وتأملات عميقة قد تمس علاقة الإنسان بالحياة والكون، من أشياء عادية بل ويمكن أن تبدو تافهة وغير جديرة بالالتفات فى نظر الناس التقليديين. وقد برع فى هذا الاتجاه فنانون كبار ورواد من أمثال فيرمير (١٦٣٢ - ١٦٧٥)، وشاردان (١٦٩٩ - ١٧٧٩)، ثم فى القرن العشرين سيزان، وماتيس، وبيكاسو وغيرهم. فقد استلهموا من أبسط الأشياء العادية التى قد لا تمثل أى جذب للعين العابرة أو التقليدية، صورًا تضاهى فى أبعادها الفنية والفكرية صور الملاحم والمشاهد والمواقف التى غيرت مجرى التاريخ، سواء تلك التى رسمها بعضهم أو رسمها غيرهم من الفنانين سواء المعاصرين لهم أو القدامى الذين سبقوهم .

وإذا انتقلنا من الطبيعة الساكنة إلى الطبيعة المتحركة بتغير الضوء والظل وغير ذلك من العوامل الطبيعية، فإن الفنان لا يملك نفس السيطرة التى يتمتع بها فى رسم الطبيعة الساكنة التى هى تحت أمره دائمًا . أما رسم المنظر الطبيعى فينطوى على مشكلات التغير والتحول التى يجب أن يضعها الفنان فى اعتباره . فقد يبدأ الفنان تصوير منظر طبيعى معين، ثم يعود فى يوم تال أو آخر لإكماله، لكن غياب الشمس، أو سقوط الأمطار، أو هبوب عاصفة يمنعه من ذلك . وهى نفس المتاعب التى يعانى منها مخرجو السينما عند تصوير المشاهد الخارجية .

وقد أصبح المنظر الطبيعى مغريًا لمعظم الفنانين، لقدرته البانورامية الفائقة على احتواء أى مظهر أو ظاهرة من ظواهر الطبيعة. منها المعالم الطبيعية مثل

الجبال والحقول والحدائق والسهول والوديان والأنهار، والعناصر التى لا تتوقف عن النمو مثل الأشجار والأعشاب والأزهار والفواكه والخضراوات، وكذلك الإنشاءات التى يقيمها الإنسان مثل الموانى والمبانى والأبراج والجسور والطرق وقضبان السكك الحديدية . فهى برغم أنها ليست من العناصر الطبيعية، لكنها ترتبط بها ارتباطًا وثيقًا من خلال الوظائف التى تنهض بها، وهى وظائف تكمل وظائف الطبيعة نفسها.

لكن المناظر الطبيعية لم تكن الموضوع الرئيسى فى صور الفنانين المبكرين، إذ كانت تظهر فى أعمالهم كخلفية للصورة التى تحتل مقدمتها الشخصيات، بحكم أن تصوير الشخصيات، خاصة التاريخية أو المرموقة منها، كانت محل احترام الجميع. فقد كان الاعتقاد المنتشر فى أوروبا حتى القرن السابع عشر تقريبًا أن الناس، خاصة العظماء منهم، هم وحدهم الذين يستحقون التصوير، وأن الصور يجب أن تصور موقفًا تاريخيًا حاسمًا أو مشهدًا من الأساطير أو الملاحم أو القصص التى رسخت فى أذهان البشر عبر العصور .

ومع ذلك لم تكن الطبيعة غائبة تمامًا، خاصة فى الفترة ما بين عصر النهضة وبدايات القرن السابع عشر. ففى عصر النهضة صور الفنانون موضوعات ومناظر تدور أحداثها فى الخلاء، لكنها كانت مجرد خلفية تملأ فراغات اللوحة خلف الشخصيات التى تظهر فى مقدمة الصورة دون علاقة ضرورية أو وثيقة بالخلفية الطبيعية التى يمكن أن تستبدل بأية خلفية أخرى دون أن تتأثر كثيرًا. ففى بعض الصور كانت الشخصيات تبدو وكأنها رُسمت على لوح مستقل ثم قصت وألصقت على الخلفية المرسومة بطريقة زخرفية فى أحايين كثيرة .

وتطور تصوير المناظر الطبيعية قليلاً فى فترة ما بعد النهضة . فقد انتشر نوع من الصور بدا فيها الإنسان مصورًا بالتفصيل من خلال البيئة الطبيعية التى تحيط به . لكنها كانت مجرد وسيلة لشغل فضاء الصورة بطريقة جذابة لعين المتلقى الذى يجد نفسه وهو يصل إلى تأمل بؤرتها حيث الشخصيات والمواقف التاريخية أو الأسطورية، وهى التى تشكل الهدف النهائى للصورة .

وبحلول القرن السابع عشر، بدأ الفنانون ينتبهون فى هولندا للجمال الذى تمتلكه الطبيعة في حد ذاتها، بحيث تشكل مادة خصبة وثرية وجذابة للوحات يغيب

فيها البشر عن الصدارة التى احتلوها طويلاً. و لذلك صوروا الجبال والتلال والأشجار والأنهار والأحجار والزهور والأكواخ والأبراج والسماء والشمس الساطعة على الحقول، والقمر والنجوم التى تومض فى عتمة الليل، والسهول التى تتألق بخضرتها، والسحب التى تبدو وكأنها خلفية لأسراب الطيور التى تحملها الرياح، والأبقار والخراف الناعسة فى المراعى .. إلخ .

وكان هذا بمثابة تمهيد لمدرسة عشاق الطبيعة التى سادت ألمانيا وانجلترا فى القرن الثامن عشر، وفى الوقت نفسه خروج من عباءة الفنان الألمانى الرائد ألبرخت دورر الذي عاش بين القرنين الخامس عشر والسادس عشر (١٤٧١ - ١٥٢٨) والذى فرض أسلوبه فى رسم المناظر الطبيعية على معظم فنانى القرن السادس عشر والسابع عشر. ففى ألمانيا، ابتدع الفنان كاسبار ديفيد فريدريش (١٧٧٤ - ١٨٤٠) من الأساليب التصويرية الفريدة ما خرج تمامًا على أسلوب ألبرخت دورر. فقد أصبحت الطبيعة هى الموضوع الرئيسى بل والبطل الوحيد فى الصورة لماتحتوى عليه من منابع لا تنضب من الجمال والشاعرية والخيال المرهف. وكان الفنانون الإنجليز وفى مقدمتهم جون كونستابل (١٧٧٦ - ١٨٣٧) ووليم تيرنر (١٧٧٥ - ١٨٥١)، قد أثبتوا بلوحاتهم الشاعرية التى تصل إلى حد الفنائية الحالمة، أن الطبيعة قادرة على أن تمد الفنان بثروة من جمال الأشكال والألوان والأضواء لا حدود ولا حصر لها. وكان لأعمالهم تأثير كبير فى الموضوعات التى صورها الفنانون فى القرنين التاسع عشر والعشرين حين أصبح رسم المنظر الطبيعى من أهم ملامح الإبداع التشكيلى فى مجال التصوير، بصرف النظر عن الاختلافات بين المدارس والاتجاهات التى يتبعها الفنانون .

وقد أدرك دارسو الفن منذ القرن التاسع عشر، أن رسم المنظر الطبيعى هو عملية اكتشاف مثير وممتع لجوانب الجمال المتجسد فى الطبيعة أو فى الإنشاءات العظيمة التى أقامها الإنسان، وطبق عليها قوانين الطبيعة وفى مقدمتها قانون الجاذبية . ولذلك درب الفنانون عيونهم على دقة الملاحظة والرؤية الثاقبة لاكتشاف مواطن الجمال الطبيعى ولمحاته التى يمكن ألا ترصدها العين العابرة. ففى سهل فى أحضان جبل، أو حقل ممتد على ضفة نهر، أو برج يطل على ميناء، أو جسر قديم

تمر عليه العربات أو قطعان الأبقار والخراف، أو جبل يحجز جزءًا من قرص الشمس ... إلخ، فى هذه المناظر أو غيرها يجد الفنان موضوعات وأشياء وأجسام تثير التأمل وتوحى بأفكار ومشاعر أشمل منها بكثير، وقد تشمل معنى من معانى الحياة نفسها .

ونظرًا للخصوبة والتعددية النوعية والعنصرية التى تتميز بها الطبيعة، فقد يصاب الفنان المبتدئ بالحيرة فى تحديد المنظور الذى يريد تصويره، لكنه يمكن أن يعتمد على الإطار الكرتونى البسيط الذى يضعه أمام عينيه، على بعد نصف متر تقريبًا، ويحركه يمنة أو يسرة، أعلى أو أسفل، إلى أن تستقر عينه على توليفة العناصر والأجسام والأشياء التى تغريه بتصويرها لدلالاتها الفكرية والجمالية . وعند الاستقرار على موضوع معين، يستطيع الفنان المبتدئ أن يخططه حتى ترتسم أمامه مسارات الخطوط وأحجام الكتل والمساحات، قبل أن يشرع فى الرسم النهائى. أما الفنانون المتمكنون فيشرعون فى الرسم أو التصوير بالوسيلة التى يميلون إلى استخدامها فى عمل بالذات : قلم رصاص، أو قلم فحم، أو قلم حبر سائل، أو ريشة، أو فرشاة ... إلخ .

ولابد أن يدرك الفنان المبتدئ أن التظليل فى الرسم بالقلم، يضاهى التلوين فى التصوير، وأن الدرجات اللونية، سواء فى الرسم أو التصوير، تتدرج أو تختلف طبقًا لمصدر الضوء الواقع على المنظر الطبيعى. فالأشياء أو الأجسام الأقرب إلى الرسام أو المصور، تكتسب إضاءة قوية وقد تكون ساطعة، فى حين أن الأشياء والأجسام البعيدة عنه تفقد الشخصية المميزة للونها الذى يمكن أن يبهت أو يصبح داكنًا لابتعاده عن مصدر الضوء الذى هو غالبًا ضوء الشمس عند رسم منظر من الطبيعة. فإذا كانت الشمس وراء المصور، فإنه يرى الأشياء بألوانها الحقيقية، وإذا كانت أمامه، فإن نظره يواجه الضوء مباشرة، مما يجعل الألوان والأشكال تبدو غير واضحة أو داكنة أو مندمجة بدون تفصيل.

وإذا كانت المساحة المحددة مسبقًا والوحيدة هى مساحة الورقة التى تحدد بدورها مساحة إطار الكرتون، بحيث يطابق قياس فجوته قياس ورقة الرسم، وهى

الفجوة التى تحدد أو تحيط بالأشكال والأشياء التى تم اختيارها لرسمها من الطبيعة، فإنه من الأفضل عدم تقسيم اللوحة إلى مساحات متساوية يمكن أن تفقدها تلقائيتها الطبيعية. فالطبيعة لا تحتمل المتساويات أو المتوازيات الهندسية، وبالتالى إما أن تكون السماء فى الصورة هى الغالبة أو تكون الأرض. كما يفضل اختيار أو انتقاء ما هوأساسى من المنظر الطبيعى، وحذف بعض التفاصيل التى قد تشكل عبئًا أو خصمًا من رصيده الفكرى أو الجمالى أو كليهما. فالفنان يملك حرية لا تتأتى للمصور الفوتوغرافى الذى تنحصر حريته فى اختيار زاوية الكاميرا ونوعية الإضاءة فقط، لكن ليس له أن يحذف من المنظر أو يضيف إليه .

ودراسة الطبيعة تفرض على الفنان المبتدئ أن يدقق البصر فى تفاصيلها التى قد تخفى عن العين العابرة . فعلى سبيل المثال، يتطلب رسم الأشجار الوعى بالفوارق بين أنواعها، وكيفية تفرع أغصانها من الجذور النابتة من الأرض، فى حين تنبت الأوراق من الأغصان وليس من الجذوع. كذلك فإن رسم السماء قد يبدو أسهل نسبيًا من رسم الأشجار لأنه أقل فى التفصيلات والتعقيدات، ومع ذلك فإنه يحتاج إلى يد حساسة مرهفة، خاصة فى الألوان المائية، حتى لا تبدو السماء كأنها ستار مسدل على نافذة أو مسرح، بل تبدو عنصرًا عضويًا فى اللوحة، خاصة عندما تعبر عن حالات الطقس المختلفة التى يختار منها الفنان ما يناسب بناء اللوحة والحالة النفسية التى تثيرها فى داخل المتلقى .

ويشبه رسم البحر رسم السماء، وبرغم أن البحر ينحنى كلما ابتعد عن خط الأفق، تبعًا لانحناء سطح الأرض، إلا أن الماء يكون مسطحًا عادة، ويرسم بسلسلة من الخطوط الأفقية، أو تماوجات لونية تخضع لقواعد المنظور. أما رسم النهر فيشبه رسم الطريق، وينبغى أن يقود عين المتلقى إلى داخل الصورة وليس إلى خارجها . وهو من عناصر الطبيعة الثرية والخصبة تشكيليًا، لأنه يوحى للفنان بتشكيلات متناغمة معه ونابعة منه، مثل قارب أو مركب يعبر مياهه، أو صيادى سمك يمارسون مهنتهم، أو قلعة أو مبنى قديم يطل على جسر ممتد فوقه . وإذا كانت مياه البحر أو النهار تعكس، بطريقة أو بأخرى، الضوء الساقط عليها، فإن الأرض الداكنة أو الغامقة أو القاتمة تمتصه، وكأنها توحى بأنهاإذا كانت الأشياء

والموجودات تنبثق من صلابتها وتنتشر، فإن كل الأشياء تعود إليها لتمتصها وتتحد معها، حتى لو كانت ضوءًا لا يمكن الإمساك بتلابيبه. وهذا يعنى أن الأشياء الموجودة فى مقدمة الصورة يجب أن تظهر بتفاصيل أكثر دقة ووضوحًا وبألوان أكثر قوة وجذبًا للعين من الأشياء الموجودة فى خلفيتها، حتى توحى بقوة الأرض التى تمنحها الصلابة والقدرة على جعل الأشياء تنبثق منها وتنتشر .

وتلعب النسبية فى تحديد المساحات والفضاءات دورًا حيويًا لابد أن يضعه الفنان فى ذهنه طوال رسمه للصورة . فليست هناك قاعدة جامدة أو ذهبية قابلة للتطبيق الدائم، فمثلاً إذا كان المنظر الطبيعى منبسطًا، فإن السماء تحتل أكبر نسبة من فضاء اللوحة، أما إذا كان المنظر يحتوى على قمم أو نتوءات عالية كالجبال أو التلال، أو منخفضات كالوديان والسهول، فإن السماء تحتل نسبة أقل من فضاء اللوحة. ذلك أن كل عنصر من عناصر اللوحة قابل للتغير والتشكل طبقًا لنسب الأحجام والمساحات التى تحكم فضاء اللوحة، مثلما تزداد الأشياء نعومة وتصبح ألوانها أقرب إلى الرمادى، كلما ابتعدت نحو خط الأفق. كذلك فإن هناك حالات مثل الطقس تتحكم فى قوة الضوء أو درجة اللون عند رسم السماء أو حالة الجو عمومًا . أى أن النسبية ليست قاصرة على ما يدور داخل اللوحة، بل وما يدور خارجها أيضًا. وهو القانون الذى يحكم الطبيعة نفسها، وبالتالى فإنه يحكم الصورة نفسها. فالدرجات اللونية التى تبدو فى المنظر الطبيعى، لا تكون بالقوة نفسها، فالأشياء الأقرب إلى المصور تنال قسطًا كبيرًا من الضوء، فى حين تفقد الأشياء الأبعد - إلى حد ما، أو حد كبير - لونها الذى هو ضوؤها .

ولا يعنى رسم المنظر الطبيعى أن المصور ينقل ما يراه دون أن يوظف خياله فى هذه العملية التى لا تعد مجرد محاكاة للواقع بل هى إعادة صياغة لهذا الواقع فى ضوء منظور فكرى وجمالى مواز للمنظور البصرى. وهذاالخيال يتضمن فى طياته عناصر الرؤية والرؤيا والتخيل وتحويل المنظر الذى يصوره الفنان إلى مجرد مادة خام، تدب فيها حياة جديدة من المعانى والدلالات والمشاعر بانتقالها من واقع الحياة إلى واقع الفن. وهذا هو الفرق بين رؤية الإنسان العادى للواقع ورؤية الفنان له. فحقل القمح فى نظر الإنسان التقليدى هو مجرد حقل قمح لا أكثر ولا أقل، أما

فى نظر فنان عظيم مثل فان جوخ، فهو النشوة بعينها، وسنابله تومض كعيدان الذهب فى ضوء الشمس الساطع المبهر .

ولعل هذه النشوة التى يستشعرها الفنان فى حضور الطبيعة، هى الدافع الذى يحفزه دائمًا لاكتشاف مكامن الجمال فيها. وهذا الجمال كامن داخل الفنان وفى انتظار أية إشارة من الطبيعة لإيقاظه. وهو ما يفسر انبهار بعض الناس بالجمال، في حين يمر به البعض الآخر دون أن يروه برغم وقوع بصرهم عليه. ولا شك أن تذوق الجمال يحتاج إلى يقظة وممارسة ومران حتى يتحول إلى عادة يومية تلتقطه دون تفكير مسبق أو إعداد متعمد . وكلما استغرق الفنان فى دراسة الطبيعة، ودرب نفسه على تجسيد المشاعر التى تؤججها داخله، فإن حاسته الجمالية تزداد توهجًا، ويصبح مرهفًا تجاه أية لمحة من لمحاتها .

وبرغم كل مكامن الجمال فى الطبيعة التى غالبًا ما تعلن عنها بالضوء واللون والشكل المتناسق، فإن الفنان ليس على استعداد لنقلها بحذافيرها لأن الطبيعة نفسها لا تقدم له التكوين جاهزًا وما عليه سوى أن يسجله . ولذلك عليه أن يمارس فى كل لحظات الإبداع التشكيلى عمليات مستمرة من الاختيار والحذف. فمن بين العناصر المتعددة التى تضعها الطبيعة بين يديه وأمام عينيه، عليه أن يختار ما هو مفيد ووظيفى وفعال فى لوحته، وأن ينحى الباقى جانبًا. وهذا مبدأ ضرورى لابد أن يضعه الفنان المبتدئ فى اعتباره، لأن معظم هؤلاء الفنانين يميلون إلى حشد رسومهم التخطيطية أو تكويناتهم بجزئيات وتفاصيل أكثر مما تحتمل، لإبراز براعتهم، لكنهم يصيبونها بالتخمة وعدم التوازن وضياع الترتيب والوحدة . كذلك فإن الطبيعة تقدم نفسها بلا تفكير أو وعى، بل هى لا تدرك جمالها أصلاً، لكن الصورة المستلهمة منها - وليست المنقولة - تنبض بالفكر، والإحساس، والعاطفة المتدفقة، وكذلك الخصوصية الأسلوبية التى يتمتع بها الفنان. إذ إن كل فنان يعبر عن حالاته النفسية، وآفاقه الفكرية، بطريقته المتفردة . وهناك رسامون عديدون للمناظر الطبيعية التى يرسمها غيرهم، لكن بصمتهم التشكيلية الفريدة تميز لوحاتهم بحيث يمكن معرفتها عند أول نظرة عليها دون قراءة أسمائهم أو توقيعاتهم عليها .

والمنظر الطبيعى يحتاج إلى تصميم وتنظيم وترتيب مثل أى نوع آخر من أنواع الرسم والتصوير . وقد تبدو اللوحة فى صورتها النهائية تلقائية إلى درجة الفوضى عند بعض كبار الفنانين، لكن من يتأمل البنية الأساسية أو التحتية للصورة يدرك أن هذه الفوضى الظاهرية التى تحاكى الطبيعة العفوية، ليست سوى واجهة خادعة لأنها تنطوى فى داخلها على نظام بديع، يضاهى النظام الذى تنهض عليه الطبيعة بقوانيها الصارمة برغم ظاهرها الذى قد ينم عن فوضى. ومن الضرورى بالنسبة للفنان المبتدئ الذى لابد أن ينمى قدرته على التذوق الفنى وحاسته النقدية التى تمكنه من استيعاب أسرار الصنعة، أن يمارس تحليل اللوحات التى يشاهدها حتى يلمس أو يكتشف نوعية العلاقة بين ظاهر اللوحة وباطنها، بين مايراه وبين ما فعله الفنان منذ البداية حتى بلغ الشكل النهائى للوحته .

كما لابد أن يدرك الفنان المبتدىء أن القانون الذى يحكم أية صورة، هو نفسه الذى يحكم كل أشكال التصميم، والذى يتمثل فى التنوع والوحدة. فالصورة تجمع بين عناصر وأشياء وأشكال متنوعة بل ومختلفة إلى حد التناقض، لكنها متى انصهرت فى بوتقها أصبحت وحدة متكاملة ومتناغمة. وتتمثل أول خطوة لمثل هذا الفنان فى اختيار موضوعه الذى سيحدد بدوره منظوره، وكذلك شكل اللوحة الذى سيشغله، ثم يشرع فى تنظيم الكتل الرئيسية والمساحات التى ستحتلها . وبصرف النظر عن مصدر الإلهام أو الإثارة التشكيلية، وهى العناصر التى تختلف من لوحة إلى أخرى اختلاف بصمات الأصابع، فإن العملية التشكيلية فى النهاية تتمثل فى عنصرين ضرورين لا غنى عنهما وهما : التكوين والتصميم .

فى الشكل رقم «٢»، يظهر الكادر رقم «١» مفهومًا مباشرًا وبسيطًا للخطوط الإشعاعية، من خلال طريق تعلوه سحب، تحيط بمجموعة من الأشجار المعتمة. وهذا تنظيم أو ترتيب فقير، لأنه واضح بأسلوب مباشر، ورتيب سواء فى الخط أو الكتلة. فالأفق يقسم اللوحة إلى قسمين متساويين، فى حين تردد خطوط الطريق والسحب بعضها بعضًا فى رتابة مملة وجافة. وفى النهاية فإن مفتاح اللوحة أو ذروة بنائها عبارة عن مركز جامد وميت . أى أن هذا الكادر وسيلة توضيحية للأخطاء التى يجب تجنبها فى رسم المنظر الطبيعى .

أما الكادر رقم «٢» فيظهر هذه الأخطاء وقد تم تصحيحها. فقد أصبح الأفق منخفضًا، تاركًا فضاءً مريحًا ومنطلقًا لسماء شاسعة . وتركزت نقطة الاهتمام فى منطقة اليسار، مما أدى إلى تطويل الخطوط التى تنطلق إليها من اليمين، وفى الوقت نفسه تقصير الخطوط الواقعة على اليسار. وهو ما يمثل تنويعًا أعمق وأكثر إثارة للفكر والإحساس من التكوين الوارد فى الكادر رقم «١» .

أما الكادر رقم «٣» فإنه يستخدم ويوظف نفس العناصر، لكنه يرفع الأفق إلى أعلى، ويفسح المجال لمقدمة الصورة بمنحها فضاءً أوسع، فى حين يضيق شريط السماء . فى هذه المرة تم وضع مجموعة الأشجار التى تمثل مفتاح اللوحة أو المركز البؤرى على يمين اللوحة .

وهذه التجارب الثلاث تساعد الفنان المبتدئ فى كيفية تنظيم وترتيب مادته فى التكوين النهائى، بحكم أن هذه المادة هى البنية الأساسية للوحة. وكثيرًا ما يطلب أساتذة الفن من طلبتهم أن يدربوا أنفسهم على عدد من الرسوم الأولية أو الاسكتشات من هذا النوع. وهى ليست فى حاجة لتكون أكبر فى المساحة من هذه الكادرات فى الشكل رقم «٢»، فمن الأسهل رصد الكتل الرئيسية بمقياس صغير فى البداية . فبمجرد استخدام قلم رصاص طرى على ورقة ناعمة، يمكن للطالب أن يجرب عددًا من التنويعات على هذا الموضوع، ثم يختار منها ما يشعر إنه أكثرها إثارة فكرية وجمالية له، وقدرة على مزج التلقائية والحرية بالوحدة والتنوع. ولعله من الأفضل رسم اسكتشات صغيرة كثيرة من رسم اسكتشات كبيرة قليلة، لأن هذا من شأنه استغلال معظم إمكانات المادة المتاحة، واكتشاف أفضل شكل مناسب لترتيب العناصر وتنظيمها، طبقًا لمبدأ « التنوع والوحدة » . ولا تهم المساحة الكبيرة التى تشغلها الصورة، بقدر ما يهم التخطيط والترتيب. ذلك أن علاقة الكتلة بالكتلة، والخط بالخط، والصورة ككل بالفراغ الذى تشغله . هذه العلاقات هى أهم عامل ينهض عليه التكوين .

أما الكادرات «٥»، و«٦»، و«٧»، فهى تجارب إضافية لكيفية التعامل بنفس العناصر، ولكن لتناسب هذه المرة لوحة على شكل مربع. ومن الواضح أن الكادر رقم

«٥» هو أقلها قدرة على الإقناع البصرى للرتابة التى تنطوى عليها الخطوط، والتى نتجت عن وضع مجموعة الأشجار المعتمة فى الموقع الرئيسى، وكذلك وضع الأفق فى منتصف المسافة بين القمة والقاعدة . لكن الكادر رقم «٦» يبدو أفضل نتيجة للتنوع الذى ينطوى عليه، وإن كان الكادر رقم «٧» من بين هذه الكادرات الثلاثة، يبدو أكثرها إشباعًا للعين، لأن الخطوط والكتل تتناغم أكثر فيما بينها .

أما الكادر رقم «٤» فيتناول مادة أكثر صعوبة وتعقيدًا، ذلك أن العناصر المعمارية والبنائية أقل مرونة وأكثر صلابة من الأشجار، والأنهار، والمراعى، والحدائق، والبرارى ... إلخ . فهى أبنية هندسية وليست ظواهر طبيعية. فى هذا الكادر، وضعت القنطرة على مستوى عال فى اللوحة، فى حين ارتفع البرج حتى كاد أن يلامس الهامش الأعلى للوحة. وقد خفف البرج بالضوء الساطع عليه، من عتمة الأشجار القاتمة المجاورة له، وهكذا أصبح مركز الاهتمام فى الصورة . إن خط ضفة النهر القريبة للمشاهد يقود العين تجاه نهاية القنطرة، فى حين أن التصاعد المتنامى لمجموعات الأشجار وقممها صوب البرج، يساعد أيضًا فى جذب الانتباه إلى نفس الاتجاه. كذلك فإن الخطوط الرأسية والأفقية للقنطرة توحى بالاستقرار والقوة .

وتدل المقارنة بين الكادرين «٨»، و«٩» على الفوارق التى تجعل أحدهما أكثر امتاعًا وإشباعًا من الآخر. وإذا طبقت قاعدة « التنوع مع الوحدة »، فإننا نجد الكادر «٨» ينطوى على الوحدة لكنه يفتقد التنوع، فالبرج الرئيسى فى المركز تمامًا أكثر من اللازم، وترتبط به جدران وأشجار على جانبيه، تتشابه فى الحجم والثقل، مما يجعلها منظمة أو مرتبة بوضوح مباشر مقصود فى حد ذاته، ورتيبة فى كتلها لدرجة الملل، فليست هناك توقعات مشوقة للناظر إليها. ولذلك فإن الكادر «٩» يبدو أفضل من الكادر «٨»، وإن كان مقنعًا بالكاد. ولذلك فإن المزيد من هذه التجارب يمكن أن يؤدى إلى تكوين أحسن، كما فى الكادر رقم «١٠» الذى تقود فيه ضفة النهر، العين من اليسار إلى اليمين، إلى أن يقطعها الخط الحدودى، لكن الفضاء بين الضفة والقنطرة مريح فى رصده وتأمله للناظر الذى يمكنه تخيل الانحناء فى مسار النهر، من خطوط الضفة على الجانب الآخر (البعيد) .

هذه الرسوم التوضيحية والملاحظات القليلة المصاحبة لها، يمكن أن تساعد دارسى الفن على بداية واثقة فى استيعاب هذا المنهج الضرورى فى تكوين المنظر الطبيعى. ذلك أن أهم خطوة على الطريق تتمثل فى الحصول على فكرة واضحة لما يريد الدارس أن يحققه، ثم الشروع فى تحقيقه بأكثر قدر ممكن من الثقة والسهولة. وقد يبدو هذا الكلام مكررًا وواضحًا بحيث لا يحتاج إلى مثل هذا التأكيد؛ لكن التفكير الواضح المتبلور ليس متاحًا للجميع، وكذلك السهولة والثقة فى التعبير عن هذا الفكر. وغالبًا ما يصاب الدارس بالإحباط نتيجة عجزه عن اكتشاف مدخل مناسب وواضح للشروع فى عمله، وهو عجز يؤدى إلى تضييع وقت وجهد ثمينين للغاية، فى حين أن نصيحة بسيطة أو ملاحظة مثل الملاحظات المصاحبة لتلك الرسوم التوضيحية، كفيلة بمنحه الأمل والثقة. فمن الخطورة بمكان أن يسعى الفنان المبتدئ إلى مواجهة تحديات ومشكلات إبداعية وتشكيلية، وهو لم يتمكن بعد من المبادئ أو الأصول الأولية لأسرار الصنعة الفنية .

فى الشكل رقم «٣» تتخذ فكرة شغل فضاء اللوحة خطوة أخرى، من خلال تناول موضوع واحد فى أربعة أشكال مختلفة : مستطيل رأسى، ومستطيل أفقى، ومربع، ودائرة . فالمادة واحدة فى كل حالة، لكن الفراغات بين العناصر اختلفت فى مساحاتها كى تناسب الشكل الذى تحتله بقدر الإمكان . وبهذه الطريقة تبرز أفضل إمكانات لاستغلال الموضوع، وكذلك أفضل شكل للموضوع الذى يحتويه . فقد يكون من المناسب للموضوع أن تبدو الأشجار عالية وسامقة كى توحى بالوقار والجلال، أو يتم التركيز على الخطوط الرأسية. والرأى النهائى للرسام أو المصور، يتكون بناء على نوعية الموضوع وإمكاناته، والهدف المراد تحقيقه عندما تكتمل الصورة .

فى مثل هذه الدراسات الأولية، مجرد خط بالفرشاة، وكتل قليلة تم اختيارها وترتيبها بعناية باللون الأسود، يفى بالغرض، لسهولة توظيفها، وقدرتها على توفير أثر قوى ومتبلور، ويمكن إنجازه بسرعة واقتصاد، مع الوضع فى الاعتبار، ضرورة أن يتميز التصميم بفصاحة التعبير والتلقائية التى تجنب الصورة أية لمسات مفتعلة ومصطنعة. ولا شك أن قلم الرصاص أداة مفيدة للغاية فى مثل هذه الاسكتشات،

لكنه لابد أن يتبع بالفرشاة والحبر، حتى يتدرب دارسو الفن على الثقة والتمكن من استخدام هذه الأداة الضرورية .

وفى الشكل رقم «٤» محاولة أخرى لترتيب سلسلة من الخطوط ذات الاتجاهات الأفقية التى تناسب اللوحة على أفضل وجه. ذلك أن القضية فى جوهرها قضية ترتيب وتنظيم وتوزيع وتنويع من أجل بلوغ الوحدة والتناغم والتناسق عند اكتمال الصورة . فالخط الذى يحدد أعلى الجدار، قد تكسر لحيوية التكوين بالأبراج التى تعلوه، وإلا كان توازيه مع الخطوط الحدودية رتيبًا ومملاً للغاية. أما خطوط الطريق والمنخفضات التى تمتد نحو اليمين حيث كتلة الشجر الأسود، فهى تساعد على تركيز الاهتمام فى الكوخ. وقد أدى وجود العربة إلى توازن المجموعة أو المنظومة التى تجمع الملامح المثيرة للاهتمام، وهى تتحرك في مقدمة الصورة تجاه اليسار، وبالتالى تضيف اهتمامًا للمنطقة القاحلة الخاوية التى لا تجذب الانتباه طويلاً لأن الكتلة تقع فى الجانب الأيمن، كما أنه من الواضح أيضًا التنويع فى الأشكال التى تتخذها الطريق والمنخفضات، وإشعاع الخطوط الذى يميل ناحية اليمين حيث مركز الاهتمام الرئيسى . إن هذا مجرد تكوين خطى اكتسب خاصية التنوع من خلال كتل سوداء قليلة وإيحاء بملمس يناسب الجو العام للصورة .

أما الشكل رقم «٥» فهو مستطيل رأسى، وقد شغلت أعلاه قنطرة، على طرفيها كتل من العتمة التى تتجه إليها سلسلة من الخطوط المتكسرة التى تقود العين بدورها إلى أعلى يسار اللوحة. وقد تحقق التوازن بين الثقل الأكبر فى المقدمة على هذا الجانب وبين كتلة أوراق الشجر الأثقل على يمين القنطرة. كما تقدم اللوحة نموذجًا للخط المتعرج ذى الزوايا الحادة، والذى يقود العين فى نهايته إلى مركز الاهتمام الرئيسى. وهذه المعالجة شبيهة بتلك التى قدمها الشكل السابق «٤» .

أما الشكل رقم «٦» فهو لوحة أفقية طويلة، يبدو بالقرب من قمتها شريط من الخطوط الأفقية التى تتكسر عند اليمين بمجموعة من البيوت وبعض أشجار الحور الداكنة . أما خطوط المقدمة فتتحنى لأعلى نحو اليسار، ويقطعها مباشرة قارب، توجه مقدمته بصرنا صوب القرية فى الجانب البعيد. وهذه لمحة أخرى من التوازن، تمثل نوعًا من التنافس بين الثقلين الأساسيين .

والشكل رقم «٧» عبارة عن اسكتش أو مشروع لمنظر طبيعى مرسوم بمنتهى البساطة. فالتخطيط يعتمد على التكوينات المميزة للكتل والتوظيف المقتصد للون الأسود، فهو رسم بالفرشاة، فى خط صريح وكتلة واضحة مباشرة، بحيث يخفف الأبيض من حدة الأسود، ويتضاد الأسود مع الأبيض، بدون أية محاولة لصياغة أشكال هى مجرد مساحات سوداء لا ترى منها إلا خطوطها الخارجية (سيلويت) .

والشكل رقم «٨» يشبه الشكل رقم «٧» فى التناول، باستثناء بعض الخصوبة أو الثراء الذى يتمثل فى معالجة حوافى أو أطراف أوراق الشجر، وإيحاء بملمس معين فى جذوع الشجر. ومن الواضح أن البرج يمثل بؤرة للاهتمام، ذلك أن هيئته البيضاء تحت الضوء الساطع، تؤكد بقوة تناقضها مع أوراق الشجر المعتمة، فى حين أن الجذوع البيضاء للشجر تجنب المساحات السوداء الظهور بشكل مسطح وخاو. وتوحى نوافذ البرج بالصلابة والأحجار الضخمة الثقيلة التى بنى بها . وكان الرسام مقتصدًا فى استخدام كل هذه العناصر حتى لا يشوش على نصاعة اللون الأبيض السائد الذى أكدته خطوط الأبيض والأسود التى غطت السماء .

ويتقدم بنا الشكل رقم «٩» خطوة أخرى لأنه رسم يجمع بين الخط وفرشة اللون. وهو أسلوب مفيد وعملى، لأن التدرج فى الظل من الرمادى إلى الأسود، يمكن الانتهاء منه فى وقت أقصر كثيرًا مما لو تم إنجازه بالقلم. ففى هذه الصورة يتركز الانتباه حول الرقعة البيضاء المطلة على النهر، مع القارب الأسود البارز عليها، والبرج الذى يرتفع خلفها. كذلك يضيف خط السطوح المتكسرة مزيدًا من الانتباه والاهتمام، فى حين أن الشجرة تكون إطارًا يدور بالعين ويربط كل العناصر فى وحدة واضحة. وهناك إحساس عام بالراحة والاسترخاء، توحى به الخطوط الأفقية للنهر والمدينة، فى حين تضيف الأقواس أو المنحنيات التى تجسدها الشجرة تناقضًا قيمًا وفعالاً من خلال الخطوط الرأسية التى تعبر عن مقاومة وصمود فى وجه قانون الجاذبية الأرضية الذى تستسلم له تمامًا الخطوط الأفقية.

وموضوع من هذا النوع يحتاج تناولاً أو معالجة دقيقة وحريصة، وإلا أصبح مشتتًا وغير مترابط العناصر. فمن السهل أن يبالغ الرسام فى تأكيد المبانى الخلفية بدلاً من تصويرها بأسلوب الكتلة الشاملة. فإذا حدث هذا التأكيد أو التركيز على

هذه المبانى فإنها سترفض أن تلزم أماكنها خلف النهر، وسوف تتنافس مع العناصر الأقرب لجذب الانتباه إليها. وسينتج عن هذا، فقدان المنظور مع إحساس بعدم الارتياح الممزوج بتوتر خفى. إن كل شىء يعتمد على ترتيب درجات الفاتح والغامق، المضىء والمعتم، الواضح والغامق، والتنسيق الصحيح بين المساحات المضيئة والمساحات المظلمة . ففى هذه الصورة يتردد الشكل الأبيض للنهر كصدى ينعكس على بياض السحابة أعلى اللوحة، فى حين يتم تأكيد التناقض بوضع القارب الأسود مباشرة على الأبيض الناصع . ولا يوجد فى اللوحة أى نوع آخر من تأكيد هذه التناقضات، لأن بقية الصورة مغلفة بدرجات التظليل بين الفاتح والغامق .

أما الشكل رقم «١٠» فهو عبارة عن رسم بأسلوب فرشة اللون، ويعتبر نموذجًا فى النقاء والبساطة. فاللوحة تفصح عن نفسها ببراءة طفولية مثل براءة الطبيعة، والتى تتجلى فى بقعتى الضوء المتسلل وسط العتمة، واللتين تلعبان دورًا فى غاية الأهمية والحيوية، برغم أنهما تحتلان مساحة صغيرة للغاية فى الصورة التى تسود فيها العتمة بصفة عامة من خلال درجات التظليل التى تتراوح بين الرمادى والأسود، والتى توحى بأجواء الغابة وأشجارها المتكاثفة . فالضوء المنعكس على جذوع أشجار الزان، والذى منحها اللون الرمادى بدرجاته المختلفة، جعلها تتمتع بضوء خافت انعدم تمامًا وسط أوراق الأشجار المتكاثفة، فى حين تضيف الزهور النابتة من الأرض بعض لمحات أو لمسات ضوئية خفيفة . ولكن فى كلا الحالتين ليس هناك أى تنافس مع أشكال السماء المشرقة خلال الأشجار، والتى تمد اللوحة بالمراكز البؤرية أو النقاط المحورية التى تجذب العين عندما تقع على اللوحة لأول وهلة ثم تتركها لتدور فى جنباتها .

فى الشكل «١١» رسم آخر بفرشة اللون، لكن التظليل ليس داكنًا، برغم أن الجاذبية البصرية للصورة تنبع من استخدام مقتصد أو شحيح للون الأبيض. فالكتلة المظلمة فى المسافة الوسطى تتناقض أو تتعارض مع الضوء المنعكس على النهر، فيتولد منهما التناقض الأساسى أو المركز البؤرى أو النقطة المحورية . وفى الصورة أيضًا نموذج للتوازن من خلال المواجهة أو التضاد بين الشجرة التى على اليسار، والشجرتين اللتين على اليمين. ولابد أن يتسلح الفنان المبتدئ باليقظة والدقة عندما

يخطط لتكوين من هذا النوع الذى يجب أن يتجنب التوازن الهندسى الدقيق، والتماثل الواضح المباشر فى ترتيب العناصر، حتى لا يبدو مفتعلاً ومصطنعًا . ولذلك فقد بذل الفنان فى هذه الصورة جهدًا واضحًا لكى يتجنب هذا الافتعال، بالتوازن بين شجرتين وبين شجرة واحدة، وأيضًا بجعل كتل الأوراق الخضراء غير متساوية فى الحجم، وبوضع الشجرة المفردة أبعد فى عمق الصورة من الشجرتين الأخريين .

وبرغم كل هذه الاحتياطات، فهناك ثمة شك غامض يساور الدارس أو المتذوق اللماح فى نجاح المصور فى أداء مهمته على الوجه المطلوب . فالمركز البؤرى يحتل يسار اللوحة حيث يمكن للعين أن تستريح فى هذه المنطقة أكثر من أية منطقة أخرى، خاصة عندما يشق الخط الذى فى المقدمة طريقه إليها. كما أن الضوء فى السماء يردد الضوء المنعكس على النهر، ويضفى ومضة على السماء نفسها والتى كان من الممكن أن تكون مسطحة بدونها . ويتساءل المرء عما إذا كان السياج الشجرى الممتد من اليسار إلى اليمين على جانب التل، متوازيًا أكثر من اللازم مع الخط الممتد فى مقدمة الصورة، برغم الطبيعة المتكسرة لهذا الخط .

والمقصود بهذه النظرات النقدية أن يدرك المتذوق أو دارس الفن أو الفنان المبتدئ سيكولوجية الخطوط وجمالياتها ودلالاتها ومعانيها وإيحاءاتها ووظائفها فى التكوين العام للصورة، حتى تمكنه من تذوق عمله أو أعمال الآخرين وتقييمها تقييمًا موضوعيًا من خلال وعيه بأسرار الصنعة . فلابد أن يمتلك القدرة على تحليل الصور ونقدها، حتى يتعلم ما يجب أن يعمله وما يجب أن يتجنبه فى عمله هو . كما ينطبق هذا التوجه على الناقد التشكيلى أيضًا، حتى لو لم يكن فنانًا مبدعًا . فلابد أن يكون على دراية عميقة بأصول الصنعة حتى لو لم يكن ممارسًا لها، ذلك أن التنظير لا يقل فى أهميته عن التطبيق .

ومن الصعب أن نضع من المعايير أو القواعد ما يجب اتباعه بحذافيره، أو أن نقول ونحدد ما يجب أو ما لا يجب أن يتبع فى فن الرسم والتصوير . ذلك أن هذه المعايير أو القواعد إذا ما تحولت إلى أوامر وأحكام، فلابد أن تأتى بنتيجة عكسية، لأنها ستصبح بمثابة قوالب صماء لصب الصور فيها، وبالتالى ستقضى على تفرد الفنان وبصمته المتميزة، وتؤدى إلى هزال الموهبة وسيطرة الحرفة من خلال محاكاة

ما أنجزه السابقون. ومن هنا كانت معظم التوجيهات فى مجال الفن تتمثل بصفة عامة فى تحذير الطالب أو الفنان المبتدئ من الأخطاء التى يجب أن يتجنبها، أى تنبيهه إلى ما يجب ألا يفعله وليس إلى ما يجب أن يفعله. وحتى فى حالة هذه التحذيرات والنواهى، يجب على الموجه أو المعلم أن يكون حريصًا ودقيقًا عند استخدامها، لأن التجارب أثبتت، أنه فى بعض الحالات، أن تجاهل مثل هذه التحذيرات والنواهى تمامًا قد أدى إلى نتائج مبهرة . لكن هذه الحالات غالبًا ما تكون قاصرة على الفنانين الذين يمتلكون قدرة فذة، وموهبة غير عادية، وبصيرة ثاقبة، ومهارة متكاملة . ولذلك من الأفضل أن يتبع الطالب أو الفنان المبتدئ، السبيل المأهول الذى اتبعه كثيرون من قبله، حتى يتعلم السير بثبات وثقة فى السبيل الخاص به .

ولعله من المناسب أو المفيد أن نقدم فى هذا المقام قائمة مختصرة ومركزة بالأشياء أو السلبيات التى يجب على دارس الفن أو الفنان المبتدئ أو الناقد التشكيلى بصفة عامة، أن يتجنبها حتى يتمكن من أصول الحرفة الفنية سواء على المستوى النظرى أو التطبيقى. ففى مقدمة هذه المحاذير تجنب المساواة بين المساحات أو الأشكال أو أية عناصر أخرى، لأنها لا تعنى سوى التكرار، والفن بطبيعته لا يحتمل التكرار، وفى الوقت نفسه يجب الحرص على التنويع فى إطار الوحدة التى تمنح العمل الفنى شخصيته المتميزة. ويجب ألا يوضع خط الأفق أو أى خط قوى فاصل بين مساحتين، بين قمة الصورة وقاعها. كماأنه من الخطأ تقسيم الصورة إلى قسمين متساويين بخط رأسى قوى وحاسم. ففى كلتا الحالتين ستتقسم الصورة إلى مساحتين متساويتين، تحاول كل منهما أن تجذب العين بعيدًا عن الأخرى، مما يؤثر بالسلب على الوحدة الفنية للصورة، ويصيبها بما يشبه انفصام الشخصية. كذلك فإن الرتابة فى هذه الحالة سلبية لا يمكن تجنبها. ومن الأفضل والأنسب أيضًا أن تحتوى الصورة على كتلة أساسية واحدة بحيث تصبح الكتل الأخرى - وغالبًا ما تكون الأصغر - عوامل مساعدة ومتفاعلة مع الكتلة المسيطرة . وإذا كان من الضرورى تجنب تقسيم فضاء الصورة إلى قسمين متساويين، فإن نفس المبدأ الضرورى يجب تطبيقه لمنع تقسيم الفضاء إلى ثلاثة، أو أربعة، أو أكثر، أقسام متساوية، سواء أكانت رأسية أم أفقية، لأن المساواة لا تعنى سوى التكرار والرتابة وإصابة الصورة بزوائد تمثل عالة على شكلها الفنى .

وهناك معيار أو قاعدة لابد من وضعها فى الاعتبار، وتمنع وضع الاهتمام الرئيسى أو المركز البؤرى أو النقطة المحورية عند منتصف اللوحة أو حتى بالقرب منه. إنها قاعدة تجنب الفنان المبتدئ مشكلات أو عقبات عديدة. وإن كان كبار الفنانين يخرقونها فى حالات كثيرة، محققين بذلك نتائج باهرة، لكن بالنسبة لمعظم الفنانين، فإن منتصف اللوحة لا يعد المكان المناسب أو الصحيح لوضع بؤرة الاهتمام أو النقطة المحورية. ومن الطبيعى أن يتساءل طلاب الفن والفنانون الجدد عن السبب فى الحرص على الابتعاد عن منتصف اللوحة كمحور للاهتمام. والإجابة على هذا التساؤل تتمثل فى أن الصورة عبارة عن ترتيب بالخط والتظليل وربما اللون، ويتحتم على الفنان أن يقوم بتجميع خطوطه بحيث تنطلق نحو هدف مشترك، يربط كل عناصرها فى وحدة متجانسة برغم التنوع بين هذه العناصر لتجنب الرتابة والملل. فالكتل لابد أن تكون ذات أوزان وأشكال متباينة، وإذا كانت النقطة التى تشع منها الخطوط نقطة مركزية، أى فى المنتصف، فمن المتوقع أن تكون الخطوط متساوية فى الطول بطبيعة الأمر. وهذا التساوى فى الخطوط التى تبنى أو تقام عليها الكتل، لابد أن يؤدى بالتالى إلى تشابه فى الكتل. فإذا كان التنوع هو هدف الفنان، فسيكون هذاالتشابه عقبة فى سبيل تحقيق هذا الهدف. كذلك فإنه يفترض فى تخطيط أو تصميم الصورة، ألا يكون واضحًا ومباشرًا حتى لا تبدو الصورة مجرد تنفيذ له، بل ويفترض فيه ألا يحمل أى نوع من التشابه مع نموذج هندسى أو تماثلى (سيميترى) .

ولابد أن تنهض كل صورة على التخطيط والتصميم، على العناصر السائدة والعناصر التابعة، لكن يجب على الوسائل الموظفة لتحقيق هذا الغرض ألا تكشف عن نفسها بطريقة صريحة واضحة . وبالنسبة للمتلقى العادى، يجب أن تختفى كل الأدلة على تواجد الهيكل الفكرى والحرفى الذى نهضت عليه الصورة، إذ يجب أن يشعر بالتناغم والتناسق، دون أن تتكشف أمامه الآلية التى حققت ذلك. فالجسم البشرى غاية فى التناسق والجمال، لكن الهيكل العظمى الذى ينبنى عليه منفر للكثيرين . وبنفس الهيئة فإنه عندما يتم الانتهاء من الصورة، فإن متعة مشاهدتها وتأملها تزداد وتتضاعف إذا كان الهيكل الذى نهضت عليه قد تم اخفاؤه بمهارة وحرفية عالية .

لهذا السبب يتحتم تجنب اختيار منتصف اللوحة لوضع مركز الاهتمام الأولى أو تحديد النقطة المحورية للإشعاع، برغم أن الفنان المبتدئ يميل إلى منطقة المنتصف ظنًا منه أنه سيضفى بذلك، التوازن على لوحته. ولذلك يجب على هذا الفنان أن يكون يقظًا وأن يقف بالمرصاد لهذا الميل نحو التقسيم المنظم أو التمييط، لأنه سيجد نفسه- مضطرًا وربما دون أن يدرى - وهو يضع العناصر المكونة للصورة على مسافات منتظمة . فمثلاً سيجد جذوع الأشجار وقد تم ترتيبها وتنظيمها على مسافات منتظمة بين الشجرة والأخرى. ويتواصل التمييط، فتكرر الأقواس التى تحدد القمم الخضراء للشجرة نفسها فى رتابة واضحة، وهو ما ينطبق على العناصر الأخرى كالحدود الخارجية للسحب، والممرات فى الجبال أو الحقول، وقمم التلال، والأسوار المصنوعة من فروع الأشجار، والبرارى، والأنهار وغيرها. فكلها ستعانى من التماثل والتوازى بل والتمييط . فإذا كان التركيز الرئيسى فى اللوحة على كوخ، أو جسر، أو حصن، أو برج، أو مجموعة من الأفراد أو أى عنصر آخر، وتم وضعه فى منتصف اللوحة، فسوف يصيب الصورة بالركود بل والموات لأن كل شىء سيكون ساكنًا وضارًا بتنويع الإيقاع المطلوب فى كل صورة .

فى التصميمات الزخرفية التقليدية، هذا التوزيع المنظم للعناصر والأشكال والمساحات، أو هذا التكرار على مسافات منتظمة، أسلوب مطلوب وله تقنياته الخاصة به والتى تهدف إلى توزيع مريح للعين، للوحدات المتاحة . وهو لا يتطلب أى جهد خاص لتأمله وإعمال الفكر لتذوقه لكن هذا التكرار كفيل بالقضاء على أى تنوع ضرورى لحيوية الصورة، بل إن وضوحه يطمس أية تطلعات فكرية أو إثارات وجدانية فى داخل المتلقى. وقد يمتلك العنصر التشكيلى إثارة خاصة به، ولكن إذا تكررت وحدات هذاالعنصر فإنه يفقد هذه الإثارة لانتباه المتلقى. فقد تكون هناك أفاريز جميلة على واجهة قصر بديع، وهى تبدو من خلال مجموعات من الأشجار تحنو على ضفة نهر، أمام خط من التلال الزرقاء فى الخلفية . هذه الوحدة التشكيلية جميلة ومثيرة فى حد ذاتها، لكنها إذا تكررت، فإن رتابتها لابد أن تثير الملل، بل وربما كانت الأشكال التقليدية الحالية من الابتكار أكثر إثارة وامتاعًا من هذه الوحدة المتكررة. ولذلك تؤكد القاعدة أنه كلما اختفت شبهة التكرار، فإن

عناصر الإثارة والمتعة تستطيع أن تتلاعب بأفكار المتلقى ومشاعره. وإذا كانت الأشكال فى الطبيعة لا تكرر نفسها، فمن الطبيعى ألا تكرر نفسها فى الفن الذى يستلهمها . فالأشكال الطبيعية كما تتجلى فى ظلالها أو ألوانها، وفى قدرتها اللانهائية على التنويع، ومراحل نموها الذى لا يتوقف، وخطوطها التى تحددها، وغير ذلك من طاقاتها الحيوية وتجلياتها الجمالية، تملك قدرة فائقة على إثارة الفكر والوجدان عند المتلقين. وهى إثارة غير قابلة للتكرار بدورها لأنها تختلف فى تأثيرها من متلق إلى آخر اختلاف بصمات الأصابع .

وإذا كان الفنان يسعى بمنتهى اليقظة إلى تجنب التكرار بقدر الإمكان، ويهدف إلى التنويع فى الأشكال والكتل، إلا أنه فى الوقت نفسه يحرص على وجود علاقات فيما بينها حتى يحافظ على وحدة العمل الفنى . ولذلك يجب أن يكون توجه عام للخط، وجميع الخطوط تتفاعل وتتناغم معه للتأكيد على هذه الوحدة، وحيث تصل هذه الخطوط إلى ذروتها فى التفاعل، يكون الاهتمام الرئيسى أو النقطة المحورية، وليس منتصف اللوحة. كذلك فإنه من الأفضل أن تتنوع الخطوط المقوسة والمنحنية وتتراوح بين التأرجح والتقوس الكامل وبين الخط المتماوج، والذى يكاد يكون خطًا مستقيمًا، مع تداخل خطوط مستقيمة على سبيل التضاد أو التناقض. والخطوط التى تؤدى إلى داخل اللوحة أو تصب فى بؤرتها المحورية أفضل فى التفاعل والتكامل من تلك التى تنطلق إلى خارجها، وبالتالى تضعف من وحدتها. وفى المناظر الطبيعية يمتلك الخط المتكسر تأثيرًا أعظم وأعمق من الخط المتواصل بأسلوب نمطى .

والفنان المبتدئ يستطيع أن يثير أحاسيس بعينها فى داخل المتلقى إذا أتقن لغة الخطوط ومعانيها ودلالاتها. فإذا أراد أن يثير داخله أحاسيس الاسترخاء والسكينة والاستقرار، فإن الخطوط الأفقية خير ما يبلور ذلك لعدم مقاومتها لجاذبية الأرض، ووضع الإنسان وهو نائم خير دليل على ذلك. وإذا أراد الفنان أن يثير فى داخل المتلقى أحاسيس المقاومة والتوتر والشموخ، فإن الخطوط الرأسية تعبر بقوة عن مثل هذه الأحاسيس. وكلها ليست خطوطًا مجردة، بل هى تتجسد فى الأنهار والبحار والصحارى والحقول والحدائق والطرق والميادين ... إلخ إذا كانت

أفقية، كما تتجسد فى البشر بطبيعة الحال وهم فى حالة استرخاء أو نعاس أو نوم أو مرض أو استسلام .. إلخ . كما تتجسد الخطوط الرأسية فى الأشجار، والأعمدة، والأبراج، والمآذن، والمنارات، والمبانى الشامخة، وقواعد إطلاق الصواريخ، والجنود الصامدين فى ميدان المعركة، والعمال الواقفين أمام الآلات .. إلخ .

ولا شك أن المنظور أو البعد الثالث يلعب دورًا أساسيًا فى الإيهام بالعمق فى الصورة . فمثلاً، يجد المتلقى المبانى والعمائر الخاضعة للمنظور، وهى تتوغل بخطوطها الرئيسية حتى تنحسر عند آخر مدى للعمق أو ما يسمى بنقطة التلاشى. وقد يشعر المتلقى بدوره بإن الصورة تحتويه هو شخصيًا وهو يتوغل بعينيه مع المبانى الآخذة فى الصغر حتى التلاشى. ولذلك فإن تصوير المبانى بخطوط المنظور أعمق تأثيرًا فى المتلقى من تصويرها أو رسمها بخطوط التوازى فى مواجهته، لأن التوازى يشعره بأنه خارج الصورة وليس داخلها. وهو ما يؤكد المقولة التى سبق ذكرها والتى أثبتت أن الخطوط التى تقود إلى داخل الصورة أفضل من تلك التى تنطلق إلى خارجها حيث مجال لا يمت إليها بصلة .

وإذا كانت المبانى تعتمد بصفة عامة على الخطوط الرأسية التى توحى بالاستقرار والثبات فى حد ذاتها، فإنه يمكن أن يضفى عليها إحساس بالحركة من خلال أقواس متأرجحة بقوة . وإذا بدت اللوحة مسطحة ورتيبة، فإن بقعًا قليلة حادة من الضوء أو من الظلام كفيلة باستعادة التألق والاهتمام. وهذه الحلول أو الإصلاحات أو المراجعات تمنح الفنان المبتدئ الأمل والثقة فى قدرته على إضافة اللمسات أو اللمحات أو الومضات الكفيلة بأن تجنب صورته كل عوامل السكون والرتابة والتسطيح والموات، حتى بعد الانتهاء منها. لكن إذا كانت الصورة بالحبر أو الألوان المائية أو غير ذلك من المواد التى يصعب محوها، فإن الإضافة تظل هى البديل الوحيد لإدخال أية تعديلات على الصورة . وأحيانًا تتعذر هذه التعديلات إذا كانت ستتعارض أو ستشوه المساحات التى تم تلوينها بالفعل: ومن هنا كان حرص الفنان المتمكن على أن يتصور اللوحة شبه كاملة فى مخيلته قبل أن يشرع فى رسمها، وأيضًا حرص الفنان المبتدئ على أن يضع تخطيطًا للوحة بقلم الرصاص قبل الشروع فى رسمها حتى لا يدخل فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو حلقات مفرغة هو فى غنى عنها .

ويجب أن يدرك الفنان المبتدئ أنه لا يمكن أن يبدأ من فراغ . فقبل أن يشرع فى التعبير عن أفكاره ومشاعره بالشكل واللون، عليه أن يستوعب بقدر الإمكان التقاليد والإنجازات التى صنعت تاريخ فن الرسم والتصوير عبر العصور، حتى تسلحه بالأساليب والمناهج والرؤى والآفاق التى يمكن أن يتخذ منها نقطة انطلاق خاصة بإبداعاته الشخصية التى يتمنى أن تكون إضافات إيجابية إلى التقاليد التى ترسخت قبله. ولكى ينهض بهذه المهمة عليه أن يستوعب معظم مفردات اللغة التشكيلية ومعانيها ودلالاتها التى تتنوع وتتغير وتتبدل، ليس من فنان لآخر فحسب، بل من عمل لآخر لنفس الفنان. فمثلاً فى الشكل رقم «١٢» نجد لوحة طويلة وضيقة وتتناول موضوعها ببساطة واضحة، مع إيحاء بملمس وتصميم فى هيكلها الأساسى، ويوحيان بإحساس اللحظات الأخيرة قبل غروب الشمس من خلال الظلال الطويلة التى تفترش الأرض . أما البرج الذى يبدو فى العمق فيلعب دور مركز الاهتمام برغم صغره وضآلته، إذ إن الخطوط تقود العين فى اتجاهه .

وفى الأشكال «١٣»، «١٤»، و «١٥»، و «١٦» نماذج لأساليب ووسائل استخدام مفردات اللغة التشكيلية للتعبير عن أفكار ومشاعر معينة . ففى الشكل «١٣» يقع مركز الاهتمام الأساسى قريبًا جدًا من منتصف الصورة، لكن نتيجة لتوزيع درجات الظل، اندمج فى نسيج الصورة ولم يعد النقطة المحورية التى تلعب دور مركز الدائرة فى الهندسة . ذلك أن الظلال التى تلقى بنفسها عبر الممر، وكثافة أوراق الشجر المعتمة، تبدو على هيئة قوس يحيط بجمالون البيت ويكاد يحتويه. وبرغم أن المعالجة توظف أدوات الرسم والتصوير والتظليل فى كثافة واضحة، فإن هناك قدرًا واضحًا من الحس الزخرفى فى التكوين والرسم بالقلم .

ويعد الشكل «١٤» نموذجًا آخر على الكثافة التصويرية والزخرفية . فقد أوحى الرسام بكثافة أوراق الشجر من خلال أشكال بيضاء صغيرة هى أقرب إلى النقط وسط الكتل السوداء. وتتمثل حركة الصورة فى ميل جذوع الأشجار صوب اليمين تحت وطأة هبوب الرياح الشديدة، لكن الميل يتوقف عند صمود جذورها فى مواجهتها، وهو ما يؤكد صمود الخطوط الرأسية التى تقود العين بانحناءاتها إلى منحنى الخليج وذروة النتوء الصخرى الأسود خلفه. ومن الواضح أن الرسم بالقلم

فى هذا الشكل وأيضًا الشكل السابق مدروس جيدًا من خلال الاستخدام الحريص والدقيق لمفردات اللغة التشكيلية .

أما الشكل «١٥» فيختلف تمامًا عن الأشكال السابقة فى استخدامه للأبيض والأسود بأسلوب معكوس . فاللوحة مغطاة بفرشة من اللون الأسود فى حين يرصع الأبيض هذه الفرشة بالأشكال التى يريد الرسام أو المصور الإيحاء بها. وهذا الأسلوب يعبر عادة عن أجواء الليل المعتم أو الكابوس أو الغموض بأشكاله المتعددة، وفى مقدمتها المخاوف الدفينة التى تعتمل داخل العقل الباطن سواء عند الفنان أو المتلقى. وهو نفس الأسلوب المتبع فى الشكل «١٦»، باستثناء أن المساحات البيضاء أوسع وبالتالى أقوى برغم أن مساحتها ليست غالبة فى الصورة، ذلك أنها اكتسبت قوتها من التناقض الحاد مع الأسود .

أما الأشكال «١٧»، و «١٨»، و «١٩» فهى صور فى إطار دائرى يبلور التناقض أو التضاد بين الأبيض والأسود. ففى الشكل «١٧» يتمثل المفتاح الأساسى لفهم الصورة وتذوقها فى التناقض بين القنطرة البيضاء لسطوع ضوء الشمس عليها وبين الأقواس السوداء فى جسم القنطرة التى تجمع بين العنصر التصويرى والعنصر الزخرفى. لكن العنصرين مرتبطان من خلال جذع الشجرة الذى يربط التماوج الزخرفى للمياه بالكتلة التصويرية للقنطرة، بحيث لا يمكن الفصل بينهما، كما أن استقامته الرأسية فى الجانب الأيسر تمنح الصورة نوعًا من الاستقرار والوحدة التشكيلية على المستوى الرأسى. أما الشكل «١٨» فهو صورة تعتمد أيضًا على التناقض بين الشكل الزخرفى الداكن للشجرة وغصونها وأوراقها وبين سطوع الشمس الذى لا يحمل فى طياته أية تفاصيل دقيقة. وقد اقتصد الرسام في استخدام اللون الأسود حتى يتناغم مع اللون الرمادى ثم يلعب النغمة المعارضة للون الأبيض الذى يفترش الخلفية. وكذلك الشكل رقم «١٩» الدائرى أيضًا، والذى يستمد عنصر الإثارة فيه من القارب الأسود وانعكاساته على سطح المياه .

وإذا انتقلنا إلى الشكلين «٢٠» و «٢١»، فسنجد تجربتين لدراسة التظليل بدرجات متفاوتة . فى الشكل «٢٠» خمس درجات واضحة وبسيطة فى تفاوتها بقدر ما يسمح التظليل، وبقدر ما تسمح الكتل الكبيرة بخطوطها المستقيمة والأقواس

القليلة التى تخفف من رتابتها. أما الشكل «٢١» فيشتمل على أربع درجات من التظليل بين الفاتح والغامق، حيث القمر الأبيض يسطع بدرجة تجذب العين وسط لوحة قليلة الضوء لدرجة القتامة . ولذلك كان القمر هو المركز البؤرى، خاصة أن التوجه العام للخطوط شق طريقه إليه .

وتدل الأشكال أو النماذج السابقة وغيرها على أن الرسم أو المتصوير هو فى النهاية عملية تكوين لها شروطها وأدواتها وموادها ومواصفاتها. فالرسام أو المصور عندما يختار موضوعه لا يرسمه بطريقة عفوية أو اعتباطية، بل يصوغ عناصره فى تكوين يخضع لمبادئ علم الجمال، بحيث يصور الفنان الأشياء كما يجب أن تكون، وليس كما هى، وذلك على حد قول المصور الإيطالى رفاييل . وكلما تمكن الفنان من مبادئ التشكيل أو التكوين الجمالى، فإنه يستطيع أن يجذب عين المشاهد إلى صورته، بحيث تأسرها ولا تبعد عنها طالما أنها أمامه، سواء أكانت طبيعية حية أم طبيعية ساكنة أم صورة شخصية أم حتى تجريدية أو سيريالية ... إلخ .. وكان الفنان الفرنسى هنرى ماتيس قد عبر عن الدور الأساسى الذى ينهض به التكوين عندما قال : « إن التأثير بصفة عامة فى لوحاتى يعتمد على مبادئ التكوين، ذلك أن كلاً من المساحة التى يشغلها الموضوع والفضاء المحيط بها، لابد أن يحتل مكانه الخاص به فى اللوحة » . إن كل عناصر العمل الفنى من خطوط وأشكال وكتل وألوان، لابد أن تتناغم وتتآلف وتتنوع أيضًا داخل الوحدة الفنية التى تجسدها الصورة، والتى تمنحها شخصيتها المتميزة وسط كل الأعمال الفنية السابقة والمعاصرة واللاحقة .



الفصل السادس

النسيج (الملمس)

من المصطلحات التشكيلية التى قد يسىء فهمها الفنان المبتدئ، مصطلح «الملمس» ذلك أن الكلمة تعنى لمس شيء معين لمعرفة مدى خشونته أو نعومته أو كثافته أو جفافه أو طراوته.. إلخ، فى حين أن اللمس الفعلى ممنوع تمامًا فى مجال الفن التشكيلى بصفة عامة ومجال الرسم والتصوير بصفة خاصة. فليس هناك لمس باليد، ولكن يمكن أن يكون هناك لمس بالعين إذا جاز التعبير. ومع ذلك تظل الوظيفة الفعلية للعين هى الرصد والمتابعة والتأمل والتحليل والدراسة والاستمتاع، ولذلك يشكل مصطلح «الملمس» حرجًا وحيرة لأنه يستعمل فى غير مجاله. فالمصطلح الإنجليزى TEXTURE يعنى النسيج أو البنية أو التكوين أو التركيب فى المجال التشكيلى، لكنه قد يعنى الملمس فى الحياة اليومية، مثل ملمس البشرة أو الشعر أو الجلد أو القماش أو الطلاء.. إلخ أى اللمس الفعلى باليد أو الأصابع. ويبدو أن أول من ترجم هذا المصطلح من الإنجليزية أو الفرنسية قد التقط المعنى الثانى السائد فى الحياة اليومية والذى لا يمكن استخدامه فى مجال الفن التشكيلى. ونظرًا لأننا نؤمن بأن الخطأ الشائع خير من الصواب الذى لا يعرفه أحد، فقد أصبح مصطلح «الملمس» من المصطلحات المعترف بها من كل الأطراف المعنية.

ومع ذلك فالصواب الذى لا يعرفه أحد خير من الخطأ الشائع بطبيعة الأمر، ومن حقنا أن نضع الأمور فى نصابها، ونستخدم المصطلح كما أراد له أصحابه أن يستخدم، بمعنى أنه نسيج تدرك العين كنهه، وتستشعر ملمسه بالحس والإحساس والتأمل والتخيل. «والنسيج» كلمة أدق لأنها تدخل فى صميم العملية الفعلية من بنية وتكوين وتركيب، فى حين أن «الملمس» كلمة تظل قاصرة على سطح العمل الفنى،

ولا تسرى فى نسيجه. وحتى فى صور فان جوخ التى كان يشكل ألوانها الغليظة القوام بالسكين، فتبدو فى بروزها وكأنها على وشك أن تطل بنفسها خارج اللوحة، من الصعب أيضًا استخدام مصطلح «الملمس» فى تحليلها، لأن المسألة أولاً وأخيرًا مسألة نسيج اختاره فان جوخ لبناء صوره، وليست مجرد ملمس لظاهرها الخارجى فقط. ومن هنا استبدلنا مصطلح «الملمس» بمصطلح «النسيج» لدقته فى التعبير عن المعنى المقصود.

ويلعب النسيج دورًا حيويًا فى الإيحاء بمشاعر معينة داخل المتلقى، سواء أكان فى صور بقلم الرصاص أو قلم الفحم، أو قلم الباستيل، أو القلم الجاف، أو قلم الحبر، أو الألوان المائية، أو الألوان الزيتية، أو الجواش، أو الأكريليك، أو التمبرا. وعندما يستخدم الفنان الريشة أو الفرشاة على أوراق أو أقمشة من نوع معين، فإن كلاً منها يحتاج إلى معالجة من نوع خاص فى رسم درجات الظل بين الفاتح والغامق، وكذلك الألوان بطبيعة الأحوال. ويضيق بنا المقام هنا للدخول فى مجالات دراسة وتحليل الفوارق الأساسية فى استخدامات هذه الأدوات والمواد، ولذلك سنقتصر على المعالجة بقلم الحبر كما هو مبين فى شكل (٢٢) الذى يشتمل على ثلاثين نموذجًا.

وهى معالجة يمكن تطبيق أساليبها واستخداماتها على الأنواع الأخرى من أدوات الرسم والتصوير، خاصة الخطية منها، ولذلك تعد قاعدة لانطلاق الفنان المبتدئ نحو إنتاج النسيج المناسب لعمله.

إن قلم الحبر قادر على إنتاج ضربات، نقاط، بقع، أو كتل من أشكال وأحجام لا يمكن حصرها. فالضربات وحدها تتيح تنويعات لا نهاية لها سواء فى درجات الظل أو النسيج نفسه. وفى مقدمة هذه الضربات : الضربة ذات الكثافة النمطية، التى إذا ما رتبت جنبًا إلى جنب داخل تسلسل معين سواءً أكان أفقيًا أم رأسيًا أم مائلاً غير عمودى، فإنها تنتج درجات موحدة من درجات الظل الفاتح والغامق طبقًا للمسافات أو الفراغات المتروكة بين الضربات. فإذا كان الخط الأسود رفيعًا دقيقًا، والفراغ الأبيض بينها واسعا بطريقة واضحة، فإن درجة التظليل ستكون خفيفة، فى حين إذا كان الخط أكثر غلظة وسمكًا، والفراغ الأبيض أكثر ضيقًا، فإن التظليل بالتالى يصبح أكثر كثافة وعمقًا، وهو ما يتضح فى النماذج (١، ٢، ٣، ٤، ٦، ٧).

أما الخط الذى يهتز أو يرتعش أو يتذبذب، كما فى نموذج (٥)، فإن يبدو أقل صلابة أو تخشبًا، ويوحى بجو انفعالى لا يثيره الخط المستقيم المستوى. أما النموذجان ٨ و ١٠، فهما سلسلة من الضربات القصيرة التى تملك تأثير الضربات السابقة ولكن مع انفعالات وأجواء أكثر خصوبة وطلاقة، فى حين أن النقاط فى النموذج (٩) تقدم تظليلاً غنيًا مثيرًا للتألق والوميض. أما الضربات الرأسية والأفقية المتقاطعة فى النموذج (١٢)، فهى تقدم تظليلاً يجمع بين العمق والخصوبة الثقيلة الناتجة عن الخطوط المرسومة فى تقارب حميمى واضح، وتنم فى الوقت نفسه عن نقاط بيضاء محاطة بخطوط سوداء. ويعتبر هذا النوع من التقاطع فى غاية الأهمية والقيمة لأنه يتفوق على التظليل الذى يتكون من خطوط رأسية وأفقية، ويفتقر إلى العمق. إن مجرد رسم منظومة من الخطوط فى الزوايا القائمة، يمكن أن تعمق التظليل من الفاتح إلى الغامق أو العكس، بدون التعرض للتشويش أو الاهتزاز، أو فقدان الشخصية المتميزة، أو اللجوء إلى حشر خطوط أخرى بين الخطوط الموجودة بالفعل. فإذا تقاطت الخطوط بزوايا لا تعتبر قائمة بمعنى الكلمة، فلابد أن تبدو مشوشة. ذلك أن التهشير أو التظليل المتقاطع، بسلسلة من الخطوط المتوازية متقاطعة مع سلسلة أخرى، لابد أن ينهض على الزوايا القائمة، حتى لا يفقد التأثير المنشود.

ويعد التراوح بين المساحات السوداء المرسومة والمساحات البيضاء المتروكة عنصرًا جوهريًا فى تشكيل المعنى أو الأثر المطلوب. فمثلاً يعتمد النموذج رقم (١١) على الأشكال البيضاء المتروكة بين الأشكال السوداء التى تبدو عنصرًا مساعدًا لها، ولو اعتمد على الأشكال السوداء لاختلف المعنى والتأثير بطبيعة الحال. أما النموذج رقم (١٣) فيعد أسلوبًا شائعًا فى تشكيل درجات الظل المتعددة فى عمل الاسكتش السريع، إذ يمكن إنجازه بتحريك القلم من أسفل إلى أعلى وبالعكس دون رفعه عن الورقة وبمرونة فائقة فى حركة اليد والأصابع والقلم.

أما النموذج رقم (١٥) فيمثل كتلة من أوراق الشجر مرسومة بهذا الأسلوب، فى حين أن الخط المتعرج بزوايا حادة يساعد فى بلورة فكرة النسيج المتكاثف للأوراق المتكتلة. أما النموذج رقم (١٤) فهو تشكيل زخرفى أو تقليدى، إذ إن كل ورقة مرسومة على حدة، ومرتبة بدقة فى سلسلة من العناقيد أو التجمعات المتفرغة.

وتمثل الأشجار، وما يتفرع منها أو يوحى بها، مشكلات مثيرة ومبهرة للفنان، لكنها فى الوقت نفسه صعبة ومعقدة، خاصة فى مجال الرسم بالأسود والأبيض، ويتعين عليه أن يحلها حتى يحقق رؤيته أو رؤياه كما يتمناها. فهناك أساليب عديدة للمعالجة والتناول، يستطيع الفنان أن يختار منها ما يروق له ولموضوعه وعندما يزاول مختلف الأساليب والمعالجات فسيجد بنفسه قادرًا على وضع بصمته الخاصة، وبلورة شخصيته المتميزة من ابتكار أسلوب يعد إضافة إلى الأساليب السابقة عليه. كمايجب عليه أن يضع فى اعتباره احتمال الوقوع فى خطأ شائع يتمثل فى معالجة كل أنواع أوراق الشجر بأسلوب موحد، فى حين أن فصائل الأشجار لا حصر لها، سواء فى شكل أوراقها أو أغصانها أو جذوعها أو حتى جذورها. ومن هنا كانت أهمية دراسته لهذه الأنواع حتى لا يقع فى مشكلة القولبة الشكلية. ولا شك أن النسيج البصرى يلعب دورًا مهمًا فى رسم أنواع الكثافة التى تميز أوراق الشجر، بل والجذوع، والأغصان التى تميز كل نوع، بل وتميز كل شجرة عن الأخرى فى نفس النوع.

ويوضح النموذج (١٦) نسيجًا خاصًا مثل غيره من الأنسجة التى تختلف فيما بينها اختلاف بصمات الأصابع، فى حين يقدم النموذج (١٧) نوعًا آخر من الكثافة الخفيفة لأوراق الشجر، كما يمثل النموذج (٢٧) كثافة عالية من كتل أوراق الشجر التى تصل إلى حد النمطية أو التوحد بحكم رؤيتها أو رصدها من مسافة بعيدة. أما النموذج (١٨) فيقدم معالجة لجذع الشجرة، وهى نفس المعالجة فى النموذج (٢٤)، فى حين يوحى النموذج (٢٨) بالإحساس بشجرة صفصاف عجوز تم تقليم أو قطع أغصانها ورأس جذعها لتنمو أكثر كثافة، بالإضافة إلى علامات تطعيم حادة فى لحائها. أما النموذج (١٩) فقد تم رسمه بقلم مرن ليناسب خرير الماء المترقرق فى نسيج رقيق ورهيف، فى حين يمثل النموذجان (٢٠) و (٢١) محاولات لرسم نسيج يصور العشب.

أما النموذج (٢١) فيقدم معالجة أكثر تقليدية وزخرفية. ويدل النموذج (٢٢) على معالجة لسقف مبنى من الأحجار، فى حين يصور النموذج (٢٣) واجهة حجرية لمنزل، وعليها إفريز، وفيها نافذة مقسمة بأعمدة حجرية.

وتتبدى الصعوبة الشديدة فى هذا النوع من الرسم أو التصوير، فى اضطرار الفنان إلى العناية الفائقة بإبراز ملامح النسيج وخصائصه بدقة تفصيلية، وفى الوقت نفسه يتحتم عليه أن يتجنب الرتابة والمبالغة. وهذا بمثابة عودة إلى السؤال القديم الذى تفرض اجابته على الفنان أن يحدد ماذا يترك وماذا يضيف، بحيث يحسم حيرته بين اختيار بعض العناصر أو الملامح وإقصاء البعض الآخر.

ويظهر النموذج (٢٥) تكور عناقيد ثمرة عنبية مثل التوت. أما النموذج (٢٦) فيهدف إلى تصوير نسيج ناعم كالوبر لسحاب متراكم فى موجة جارفة تحت سماء زرقاء داكنة. وقد يبدو رسم السماء أمرًا سهلاً وبسيطًا، لكنه فى واقع الأمر يقدم مشكلات محيرة. فمن المفروض أن تكون السماء أخف فى درجات لونها عن المشهد الموجود على الأرض تحتها، فى حين أن السماء لو تركت فى فضاء بلا ملامح تميزها، فإنها تترك انطباعًا بالفراغ والخواء فى المتلقى. وفى النموذج (٢٩) نسيج يوحى بمياه مضطربة وفقاقيع على سطحها. أما النموذج (٣٠) فهو يصور أخاديد حفرتها عجلات العربات فى الطريق.

هذه بعض من إشكاليات أو ألغاز تواجه الرسام أو المصور بإلحاح لا مهرب منه. فهناك أيضًا الأساليب والمعالجات التى توحى بملمس البشرة الإنسانية، أو نوعية أنسجة الملابس أو الستائر، وغير ذلك من قائمة طويلة لأشياء ومواد لا يمكن حصرها. ولاشك أن القلم فى هذا المجال مجرد آلة اعتباطية أو تعسفية إلى حد ما، ذلك أن الخط الذى ينتجه واضح ومحدد، مما يجعل إمكاناته واضحة ومحددة. لكنه مفيد وعملى للغاية بالنسبة للفنان المبتدئ الذى شرع فى شق طريقه، إذ إن هذه المحدودية التى تميزه تسهل المهمة على هذا الفنان، وتمكنه من الأساسيات.

وإذا كان قلم الحبر عاجزًا عن إمداده بتدريجات اللون من الفاتح إلى الغامق، فإن قلم الرصاص يمكن أن يقوم بالمهمة لقدرته على التحول من الرمادى الفاتح إلى الأسود المخملى الغامق.

وإذا تمكن الفنان المبتدئ من استخدامات الأسود والأبيض ودرجات الظل فيما بينهما فإنه يستطيع الانتقال إلى عالم الألوان المبهر بكل أنواعه : الألوان

الزيتية، والألوان المائية، والباستيل، والجواش، والتمبرا، والأكريليك.. إلخ. وما ينطبق على الأسود والأبيض، ينطبق بدوره على الألوان الأخرى، ذلك أن اللون يعتمد أساسًا على الضوء الذى يكشف عن كل خصائص النسيج، وإذا شئنا الدقة، فإن اللون هو الضوء نفسه، لأنه بدون ضوء لا يوجد لون. فالضوء الأبيض يتكون من توليفة ألوان بنسب، تجعله يبدو بلا لون على الإطلاق. لكن ألوان الطيف الضوئى تحلل الضوء إلى عناصره أو مكوناته التى يطلق على كل واحد منها بلغة التشكيل «كنه»، وهى الألوان التى نراها فى قوس قزح بعد سقوط المطر. واللون عنصر أو كنه نسبى للغاية لأنه رهن بالشىء أو الموضوع الذى يقع عليه الضوء، والذى يمكن أن يمتصه أو يعكسه أو يشتته. فالجسم الذى يبدو أحمر، هو الجسم القادر على امتصاص كل الألوان ما عدا الحمراء. وعندما يرفض هذا الجسم اللون الأحمر فإنه يرتد لعين المتلقى ويجعله يبدو أحمر. وهو ما ينطبق على كل كنه تلتقطه العين نتيجة لرفض الجسم الساقط عليه الضوء وانعكاسه مرة أخرى.

ويضيق بنا المقام هنا لتقديم دراسة وافية عن الموجات الضوئية عبر الأثير، وهى المسئولة عن تشكيل النسيج الضوئى والأحاسيس المرتبطة بألوانه، والأطوال النسبية لهذه الموجات. لكن دارس الفن يستطيع من خلال منشور زجاجى، تتسلل منه أشعة الشمس، ويتم ترشيحها على شاشة بيضاء، أن يرصد ألوان الطيف، وبالتالى يمكنه أن يستوعب العملية برمتها، وهى عملية ضرورية له لأنها تضع يده على إمكانات الألوان، والعلاقات فيما بينها، والأحاسيس التى يمكن أن تثيرها فى المتلقى عند اقترابها من بعضها بعضًا، خاصة أن عمليات المزج بينها يمكن أن تؤدى إلى نتائج لم تكن لتخطر على بال الفنان نفسه، خاصة أن خصوصية نسيج اللوحة تعتمد على مثل هذه التفاعلات أو العلاقات. ولابد أن ينشغل الفنان بنوعيات الصبغة التى يريد أن يحققها. صحيح أنها لن تكون براقة ومبهرة مثل ألوان الطيف لكنه يستطيع أن يجعلها براقة بما فيها الكفاية عندما يتقن عملية خلط الألوان، وهى عملية بل ومشكلة صعبة تمامًا، خاصة إذا كانت تهدف لتناغم معين بين الألون، ومتعة مقصودة لعين المتلقى. ولذلك فهى تحتاج إلى تدريب طويل النفس.

والنظرية السائدة فى هذا المجال تقسم الألوان إلى ثلاثة ألوان أساسية هى الأحمر، والأصفر، والأزرق ؛ وثلاثة ألوان ثانوية هى : البرتقالى، والأخضر، والأرجوانى. فالألوان الثانوية تتكون من لونين أساسيين كالآتى : البرتقالى = أحمر وأصفر، والأخضر = أزرق وأصفر، والأرجوانى = أحمر وأزرق. وليست هناك درجة ثالثة من الألوان يمكن تكوينها من ثنائيات لونية ثانوية، لكن كلاً منها عبارة عن مزج أو خلط ثلاثة ألوان أساسية بنسب متفاوتة بناءً على خبرة الفنان، خاصة فيما يتصل باللون الرمادى والبنى والأسود، التى يمكن الحصول عليها بنفس الصبغات الثلاث. وبصفة عامة فإن بقية الألوان تنشأ من مزج لونين أو أكثر من الألوان السابقة، فالرمادى هو مزيج اللونين البرتقالى والأخضر، والبنى هو مزيج اللونين الأحمر والأخضر، والزيتى هو مزيج اللونين البنفسجى والبرتقالى.

ومن الطبيعى أن تكون هناك ألوان متوافقة وألوان متباينة. ويؤدى عنصر التوافق إلى ارتياح العين لرؤية الألوان المتناغمة بعضها مع بعض، فى حين يؤدى عنصر التباين إلى إجبار العين على النظر إلى الألوان المتباعدة التى لا يجمع بينها عنصر مشترك. وقوس قزح خير مثال على التوافق بين ألوان الطيف التى تتجاور وتتآلف فيما بينها على شكل مجموعات متوافقة. فمثلاً تعد الألوان الثلاثة : الحمراء والصفراء والبرتقالية، مجموعة متوافقة لأن اللون البرتقالى الناشىء عن اللونين الأصفر والأحمر، يشكل عنصرًا مشتركًا بينها. وعند التظليل، لابد من وضع تدرج الألوان فى الاعتبار، إذ إن التدرج يعد من أهم أساسيات التوافق.

ولذلك يعد التباين عكس التدرج أو التوافق، فكل لونين متباعدين فى ألوان الطيف هما متباينان، وكلما تباعد اللونان قل العنصر المشترك بينهما. فليس هناك وسيط بين اللونين الأزرق والأحمر، أو بين اللونين البنفسجى والأصفر. لكن التباين لا يعد عيبًا فى مجال التعبير الفنى، لأن كبار الفنانين يوظفونه فى إحداث تأثيرات معينة مقصودة فى المتلقى. فالنسيج اللونى يمكن استخدامه فى التوافق والتناغم المريح للعين والنفس، كما يمكن استخدامه فى إثارة الإحساس بالمفاجأة بل والصدمة. ولذلك كانت الألوان المتباينة شائعة فى الإعلانات التجارية واللوحات الجدارية التى ترى على مسافة بعيدة. فقد أصبح النسيج اللونى الفاقع أو الصارخ

من أهم أدوات أو أسلحة مدارس ما بعد الحداثة التى ترى أن هذا العصر المرهق المضطرب المتصارع والمتناقض مع نفسه، لن يلتفت إلى النسيج اللونى المتوافق المتناغم، بل لابد من صوت عال أو صرخة تصل إلى النشاز حتى تكون بمثابة صدمة للآذان التى أصابها الصدأ، أو العيون التى اختلطت أمامها المرئيات. ومن الواضح أن النسيج المتباين أو المتناقض أو حتى المهترئ يمكن أن يؤدى هذه المهمة، حتى لو أدى إلى اشمئزاز المتلقى أو رفضه لما يرى.

وكما قسم الدارسون والنقاد الألوان إلى متوافقة ومتباينة، قسموها أيضًا إلى ألوان باردة وأخرى دافئة أو ساخنة. وتشتمل مجموعة الألوان الباردة على البنفسجية والزرقاء والخضراء، ومجموعة الألوان الدافئة على الحمراء والبرتقالية والصفراء. وهذا التقسيم سيكلوجى بحت، وليس له ارتباط موضوعى بالألوان فى حد ذاتها، بل هو ارتباط مستمد من الأحاسيس التى تثيرها هذه الألوان فى الواقع المعاش بالفعل. فالألوان البنفسجية والزرقاء والخضراء هى ألوان الحقول والحدائق والأشجار والبحار والبحيرات والسماء الصافية فى الطقس المعتدل، وهذه المناظر وغيرها توحى بالنسيم العليل، والرياح الحانية التى تداعب الوجوه، والبرودة المنعشة، ولذلك فهذه الألوان تعد باردة لأنها تهدئ النفس وتريح الأعصاب. أما الألوان الحمراء والبرتقالية والصفراء، فهى ألوان الشمس والنار بكل أنواعها، ولذلك فهى تعد دافئة أو ساخنة لأنها تثير الإحساس بالدفء أو الحيوية أو التوهج فى داخل المتلقى. ويقال إن مصطلح الألوان الباردة والدافئة يرجع إلى الفنانين المصريين القدماء الذين أغرموا برسم الشمس أو النيل أو البحر.

ومن الطبيعى أن يستفيد الفنان من الدلالات الرمزية للألوان، سواء أكانت باردة أم دافئة، متوافقة أم متباينة. فمثلاً عندما يضع الفنان على سطح صورته الأبيض لوناً أزرق، ويكون هذا اللون فى وسط فضاء اللوحة، فإذا وضع لونًا أحمر بالقرب منه، وبالمساحة نفسها التى شغلها اللون الأزرق، فإن اللون الأزرق البارد يتراجع أمام اللون الأحمر الدافئ. أى أن الألوان الدافئة تفرض أشكالها على المقدمة فى حين تتراجع الألوان الباردة إلى الخلفية. وهذه قاعدة لا يمكن تجاهل تأثيرها فى النسيج العام للوحة. ذلك أن التأثير فيما بين الألوان متبادل بصفة

متجددة، فعندما يوضع لون فى لوحة، فلابد أن يتأثر موقعه ونسيجه بضوء اللون المجاور له. ويرى كل الفنانين فى هذا التغير السريع للألوان عند اقتراب بعضها من البعض الآخر، معضلة فى حاجة دائمة للحسم من عمل إلى آخر. ولذلك حرص كبار الفنانين على دراسة الألوان ومعرفة ما سوف يحدث لها قبل وضعها على اللوحة، فمثلاً يظهر اللون الأزرق بوضوح على خلفية برتقالية، فى حين يكاد يختفى على خلفية خضراء، كما يبرز اللون البنفسجى الغامق حدة اللون الأصفر فى حين يخفف اللون البنفسجى الفاتح من بريقه. أما نصاعة اللون الأزرق مع الأحمر الفاتح فإنها تبدو أكثر تألقا من نصاعته مع الأحمر الغامق كذلك يبرز صفاء اللون الأحمر مع الأخضر الفاتح مما يبرز مع الأخضر الغامق برغم أن اللونين من الألوان المتباينة.

أما دور النسيج فيكاد ينتفى تمامًا فى رسم السيلويت، أو رسم الأشكال بالأسود الحالك بحيث لا ترى إلا حدودها الخارجية، أو بالأبيض وسط سواد حالك، فإما أن تكون أسود على أبيض، أو أبيض على أسود. وهى توفر للفنانين المبتدئين أو الهواة فرصة ممتازة للتدريب على تحليل الشكل، إذ إن كل شىء يعتمد على المدى الذى يمكن أن يبلغه الفنان فى إبراز الضروريات أو الأساسيات والتعبير عنها، والتى تتيحها الحدود الخارجية للأشكال المرسومة. إن التسطيح المطلق سواء أكان أسود أم أبيض، يضيع على الفنان فرصة التشكيل الداخلى الذى يقوم مقام الوصف، وبالتالى يحتم عليه أن يبتكر حدودا خارجية لأشكاله، تتميز بالحسم والدقة فى الإيحاء بداخل الشكل.

فليس هناك خط خارجى يوحى بالاستمرار أو الانقطاع أو الانكسار، بهدف التعبير عما بداخل الشكل، فالأمر كله عبارة عن حد أو حافة حادة حيث يلتقى الأسود بالأبيض. إن الشكل المسطح هو العامل الحاسم فى التعبير، لكن هذه القيود لم تقلل من قيمة هذا الفن وسحره، لأنها شكلت تحديًا حفز بعض الفنانين على مواجهته وتجاوزه.

وعلى الرغم من اللون الواحد المسيطر على الشكل ككل، أسود أو أبيض، فإن الشكل السيلويت لا يوحى بأى غموض على الإطلاق، ولا يترك الفرصة لخيال المتلقى كى يكون أشكاله من منظوره الخاص. فكل شكل محدد وواضح ولا يحتمل

اختلافًا فى التفسير أو الدلالة، ولذلك فالشكل هو كل شيء. لكن الأمر ليس بهذه السهولة، فهناك أشكال متميزة جدًا وتبدو كأنها رمز أو خلاصة الأشياء أو الموضوعات أو الشخصيات التى تمثلها، لكن هناك من الموضوعات ماينم عن حقيقة موضوعية، وصلة حميمة بالطبيعة، ومع ذلك يفتقر إلى الشخصية المتميزة لأنه لا يمتلك أساسيات التعبير بحدوده التى يلتقى عندها الأسود بالأبيض. فهناك أشكال زاخرة بالحيوية والحركة، وأشكال مترهلة ومتهافتة، كما أن هناك أشكالاً غنية وخصبة وموحية، وأشكالاً هزيلة وتافهة وفقيرة، مهما كانت شبيهة بمثيلاتها فى الطبيعة والحياة. فربما كانت صورة كاريكاتيرية أوضح وأقدر على التعبير الواقعى من صورة فوتوغرافية.

هذه هى التوجهات التى يجب على الفنانين والنقاد أن يضعوها فى أذهانهم عندما يتعاملون مع فن السيلويت. وفى مقدمة هذه التوجهات، رفض الفكرة التى تقول إن السيلويت هو ببساطة شكل أسود على أرضية بيضاء، وبالتالى فإن انتاجه أمر فى غاية السهولة. فلاشك أن السيلويت فن أعقد وأنضج وأصعب من ذلك التبسيط المخل.

فلابد أن يجمع الشكل بين الشخصية المتميزة والحيوية المتدفقة برغم محدوديته الشكلية. كذلك يتحتم على الفنان أن يحدد وجهة نظره، وأن يختار الحركة أو الموقف بدقة وحرص. فمثلاً قد تكون الشخصية التى وقع عليها الاختيار لرسمها، واضحة الملامح وسهلة المظهر، لكنها تبدو صعبة عندما تتم ترجمتها إلى أبيض وأسود. ولعل هذا هو السبب فى أن تلاميذ المدارس يعجزون عن إنتاج سيلويت جيد، لأن خبراتهم لم تزد على ممارسة قص الورق الأسود ولصقه على أرضية بيضاء، أى عملية القص واللصق التقليدية، برغم أنه يجب على الأشكال ألا تكون معقدة ومركبة أكثر من اللازم.

وفى الشكل رقم (٢٣) توجد رسومات بالأسود على الأبيض، بالإضافة إلى رسم واحد أبيض على أسود، وذلك كنماذج متنوعة لإبراز السمات الأساسية لهذا الفن. ومن الواضح بصفة عامة أن الشكل الأسود على الأرضية البيضاء يقل فى

حريته وإمكاناته التعبيرية عن الشكل الأبيض على الأرضية السوداء. فالشكل الأسود يبدو كظل معتم أمام ضوء قوى، وبالتالى فإن استيعاب حدوده يتم بلا صعوبة، فى حين أن اللون الأبيض يعكس إضاءة قوية، مما يجعله فراغًا خاويًا إذا لم تتم إضافة شىء إليه يكسر سيطرة هذا الخواء. وقد تكون هذه الإضافات طفيفة وبسيطة للغاية، مثل بعض الخطوط المنقطة، لكن وجودها فى هذا الفراغ ضرورى وملح.

ونظرة سريعة على الشكل رقم (٢٣) ستوضح المقصود من هذا الكلام، لكن نظرًا لأن الاقتصاد فى التعبير هو المبدأ الذى ينهض عليه فن السيلويت، فإن هذه النقاط أو البقع أو الخطوط لابد أن تستخدم بحرص واقتصاد شديدين واستيعاب شامل لروح هذا الفن. وقد اكتسب فن السيلويت شعبية كبيرة على أيدى رسامى الصحف والمجلات والمصممين. ففى هذا العصر الصاخب اللاهث الذى فقد فيه الناس القدرة على التأنى والتأمل، أصبح السيلويت فنًا عمليًا للغاية، إذ يكفى أن يلقى المشاهد بنظرة سريعة أو عابرة على أشكال هذا الفن فى الصحف أو المجلات أو الإعلانات فى الشوارع أو الميادين أو المهرجانات والاحتفالات.. إلخ، ليلتقط فى الحال الرسالة المطلوبة. إنه فن يميل بالضرورة إلى الأساليب الزخرفية الموجهة إلى الكتل والجماهير الشعبية من خلال أشكال مصممة خصيصًا لهذا الغرض. وفى مجال الطباعة، ليس هناك أسهل من طباعة السيلويت، سواء على المستوى التقنى أو الاقتصادى. ولذلك فهو فى مقدمة المناهج التى يتم تدريسها للتلاميذ والطلبة فى دول الغرب بهدف اكتشاف النابغين منهم، والذين فى إمكانهم توسيع رقعة تقاليده.

ومن المعروف أن فن السيلويت اكتسب اسمه من اسم إتيين دى سيلويت الذى كان أحد وزراء المالية فى فرنسا، والذى كان يهرب من ثقل الدراسات الاقتصادية والمباحثات المالية عليه، بالترفيه عن نفسه فى وقت فراغه برسم الخطوط الخارجية لمختلف أنواع البروفيل (المنظر الجانبى) للوجوه التى تمر به، ثم يملأها باللون الأسود. ولم يكن يدرك أنه ابتكر فنًا رائدًا خلد اسمه، وأصبح من أهم الدراسات التى يمارسها الطلبة، لأنه خير وسيلة تربى فيهم الإحساس بالشكل وبدلالات الحدود التى تفصل بين الأسود والأبيض.

كما أنه كان الفن الذى لم يفقد كثيرًا بتجاهله قضية النسيج أو الملمس، نتيجة لجوهره التجريدى الذى يسعى لأن يقول كثيرًا بأقل الخطوط وفى أضيق الحدود حتى تصل الرسالة بسرعة طلقة الرصاص.

وإذا كان النسيج يلعب دورًا حيويًا فى الإيحاء بمشاعر معينة داخل المتلقى، فإن السيلويت يهدف إلى إثارة الأفكار التى يمكن أن تؤثر فى عقل المتلقى وتدفعه إلى سلوك معين تجاه الموضوع المرسوم. ومن هناكانت ريادته فى عدم الاعتماد على النسيج أو الملمس الذى يحرص عليه بصفة خاصة الرسامون الذين يستخدمون الحبر أو الفحم أو الرصاص، وهى المواد التى يستخدمها رسامو السيلويت، لكنهم يطمسون الشكل باللون الأسود الفاحم، لاعتمادهم فى تعبيرهم التشكيلى على الحدود الفاصلة بين الأبيض والأسود. أى أنهم اكتشفوا قناة أخرى تدل على الثراء والخصوبة التى تتمتع بها فنون الرسم والتصوير، وقدرتها المتجددة على فتح آفاق جديدة، وابتكار أساليب تساير عجلة الزمن، وتواكب روح العصر.



خاتمة نقدية

يعد الوعى النقدى التشكيلى ضرورة فنية وفكرية وتحليلية سواء بالنسبة للناقد أو الفنان أو المتلقى أو حتى المتذوق العادى. ذلك أن إدراك أسرار أو أصول الصنعة الفنية، كفيل بالانتقال بكل هؤلاء من مرحلة الاحساس الانطباعى الذاتى إلى مرحلة التقييم التحليلى الموضوعى، مما يضع الإبداع التشكيلى على أرض صلبة وثابتة من العلم والمعرفة والفكر والثقافة، وهى العناصر التى تنصهر فى بوتقة الفن الزاخرة بتفاعلات الأحاسيس والمشاعر المتدفقة التى تنتظم فى النهاية فى عمل تشكيلى زاخر بالتناغم والتناسق والجمال. وبدون الوعى النقدى لابد أن تدخل العملية التشكيلية فى متاهات جانبية أو طرق مسدودة أو حلقات مفرغة لأنها تكون قد فقدت بوصلتها الهادية.

ومن البدهيات المعروفة فى مجال النقد الفنى بصفة عامة أن وجود العمل الفنى لا يتحقق إلا عندما ينتقل بكامل أبعاده إلى داخل المتلقى. ينطبق هذا على الصورة أو التمثال أو القصيدة الشعرية أو العمل الأدبى أو الموسيقى أو العرض المسرحى أو الفيلم السينمائى... إلخ، فإذا لم يكن هناك متلقون لها، فليس لها وجود حقيقى أو فعلى.

وهذا النوع من التواجد يتطلب من المتلقى ألا يمر على العمل الفنى مر الكرام، بل لابد أن يتحول داخله إلى تجربة سيكولوجية ممتعة، تعيد إلى نفسه المكدودة، كل ما يفتقده فى حياته اليومية المضطربة من توتر وقلق وصراع وإحباط ويأس واكتئاب. ولذلك تحرص العملية النقدية على رصد وتحليل مدى التأثير الإيجابى أو السلبى، الذى مارسه العمل الفنى على المتلقى لبلورة نوعية تواجده داخله كتجربة سيكولوجية، والأسباب الموضوعية، الفنية والنفسية، التى أدت به إلى تقبلها والاستمتاع بها أو رفضها والنفور منها.

وفى الفنون التشكيلية بصفة عامة، وفنون الرسم والتصوير بصفة خاصة، تحتم العملية النقدية أن ينتقل المتلقى من مرحلة الرؤية البصرية إلى الرؤية الوجدانية والانفعالية والفكرية والذهنية، حتى يجعل من الصورة أو اللوحة تجربة جمالية وسيكلوجية ممتعة له. وكلما زاد الوعى الجمالى والتحليلى والتفسير عند المتلقى، زاد استمتاعه واستيعابه للعمل التشكيلى، ذلك أن مرحلة الرؤيا أو البصيرة أعمق وأشمل وأمتع بكثير من مرحلة البصر.

من هنا كان الدور الحيوى والضرورى الذى يتحتم على النقد التشكيلى أن ينهض به حتى يساعد المتلقى على الانتقال من مرحلة الرؤية أو البصر إلى مرحلة الرؤيا أو البصيرة، ذلك أن الاستجابة البصرية فى مختلف مراحلها، تتنوع بشكل قد يصعب حصره، خاصة عند مشاهدة أعمال الفن الحديث، مما يحتم على المتلقى أن يعيد إنتاج ما يراه من منظوره هو. أما فى مجال الفن الأكاديمى الذى يحرص على مضاهاة الحياة الواقعية، فإن درجة التقارب بين أول انطباع على شبكية العين وبين آخر جهد مبذول لالتقاط المحتوى بكامله فى صورة ذات تفصيلات دقيقة وواقعية وتقليدية ومتقنة، هى درجة يمكن أن تكون عظيمة إلى حد كبير.

أما إذا تعلق الأمر باحدى لوحات سيزان - مثلاً - والتى قد تبدو لمتلق لم يعتد مثل هذا الأسلوب فى التصوير، مجرد مساحة من أضواء متنوعة. لكن هذا المتلقى نفسه قد تتطور استجابته لصورة سيزان من خلال الملاحظات والتعليقات والتوجيهات والتحليلات التى يمكن أن يتلقاها على يد الناقد التشكيلى، لتصبح أولاً مجموعة من البقع اللونية، ثم تنتهى بعد ذلك من خلال تداخلها وانتشارها النسبى مع بعضها البعض إلى أن تكون أكثر إفصاحًا عن نفسها بوصفها نظامًا من الدرجات اللونية ذات الإثارات النفسية المقصودة وإن كانت تختلف من متلق إلى آخر. وفى النهاية عندما يستطيع هذا المتلقى أن يتصور أو يتخيل بشكل أكثر تحديدًا تلك الأبعاد والنسب والكتل والإيقاعات والتأكيدات والترددات والظلال والأضواء فى هذه الدرجات اللونية، تصبح استجابته كاملة من خلال رؤية خاصة به، استطاع أن يكونها من خلال خطوات تفاعله مع الصورة. ذلك أن هذه الرؤيا هى الهدف أو الغاية فى حين تظل الرؤية مجرد أداة أو وسيلة.

ففى مرحلة الرؤيا تصبح الصورة تنظيمًا كليًا ومتناغمًا للمساحة المصورة. ومن السهل - عندئذ - رصد الاختلاف العظيم بين الانطباع الأول الذى ترصده العين وبين الاستجابة البصرية والوجدانية الكاملة، مع ما فى احتواء ذلك الانطباع الأول على جزء لا يمكن انكاره من الحاصل النهائى العام، وهو جزء مهم لأنه بمثابة الجنين أو البذرة التى تنمو وتتفرع حتى تؤدى بالرؤيا أو الاستجابة الكاملة إلى النضوج المنشود.

وعندما يصل المتلقى إلى مرحلة الرؤيا أو البصيرة، فإنه لن يسأل هذا السؤال الساذج : ماذا تقول الصورة أو ماذا تعنى ؟ لأن التنظيم الكلى والمتناغم للصورة أشمل وأعمق بكثيرمن الحدود الضيقة لهذا السؤال، ذلك أن لغة التشكيل لا تمت بصلة إلى لغة القول أو الكلام، وإلا كان الكلام عن الصورة يغنى عن رؤيتها أو استيعابها أو تذوقها. ومن هنا كان تركيز النقاد العلميين والموضوعيين على اللغة التشكيلية بكل مفرداتها وأبعادها.

فإذا أخذنا اللون بصفته من أهم مفردات هذه اللغة، فسنجد أن الألوان لها معانيها وخواصها التى تشكل المعنى العام للصورة فى النهاية. فاللون الأحمر مثلاً يميل إلى التقدم نحو العين، وإلى الطغيان على ما حوله والانطلاق من حدوده، فى حين يتجه اللون الأزرق إلى التقهقر والتقوقع والانكماش فى ذاته، كما أن درجة الغزارة والاختلاط والمزج بين الألوان، تؤدى إلى نوع من تطوير وتغيير دلالاتها من البساطة إلى التركيب، مثلما نجد فى حالة الألوان النقية الساطعة التى تبدو فى مقدمة الصورة، والألوان الشاحبة الباهتة التى تتراجع فى خلفيتها. كذلك فإن التعارض بين الألوان هو إحدى الوسائل التى يستخدمها المصور للتعبير عن التأكيدات التى يراها ضرورية فى الدرجات اللونية المختلفة. وتلعب هذه المفردات اللونية دورًا عظيمًا فى بلورة معنى اللوحة، والشكل الذى تتبنى عليه، خاصة فى حالة قدرتها على التعاون والتأثير فى بعضها البعض.

كذلك تلعب استجاباتنا الانفعالية والعضوية للألوان المختلفة دورًا مهمًا فى عملية إدراكنا للصورة فى أثناء النظر إليها. فالأفراد يختلفون اختلافًا كبيرًا فى الدرجة التى يستجيبون بها للألوان، وهى استجابات غير محدودة لأنها ناتجة عن

نسب لونية لا يمكن حصرها أبدًا. ففى اللون الأحمر مثلاً درجات متعددة، تدخل فى كل درجة منها نسب مختلفة ومتفاوتة من الأزرق أو البنى أو كليهما، وكل منها يمارس تأثيرات مختلفة اختلافًا بينًا. ولهذا السبب، فإن المتلقى الذى يقرر أن اللون الأحمر هو اللون الأثير لديه، أو أن الأخضر هو اللون الذى يناسبه أكثر من غيره، هو متلق غير قادر على إدراك التأثيرات الفعلية التى تحدثها الألوان فى وجدانه وفكره.

وقد انتهى الزمن الذى كان البعض يظن فيه استحالة الاتفاق بين بعض الألوان، مثل اللونين الأحمر والأخضر. بل إن اتجاهات ما بعد الحداثة ترحب بغياب هذا الاتفاق على سبيل إحداث قلق ويقظة داخل المتلقى. لكن الألوان بصفة عامة تمتلك علامات منسجمة، على الرغم من أن القوانين الطبيعية التى تحكم هذه العلاقات مازالت مجهولة إلى حد كبير. وربما كان التناغم أو الاتساق أو الانسجام الشكلى الجمالى للوحة هو السبب فى علاقات الانسجام اللونى. وعلى الرغم من أن هذه العلاقات اللونية لم تتأكد حقيقتها العلمية بشكل تام، فإن كل لون له لون آخر متفاعل معه، ويحدث تأثيرًا ثالثًا لا يكمن فى كل لون منهما على حدة، مما يؤدى إلى إحداث نوع جديد من الاستجابة لهما، ذى طابع محدد المعالم. وهو ما ينطبق على اللوحة ككل بصفتها منظومة أو سيمفونية لونية، تقول بالألوان ما لايمكن أن تنطق به الكلمات.

والمسافة التى يقطعها تذوق الصورة من مرحلة الرؤية إلى الرؤيا، هى المساحة التى يجب فيها على النقد التشكيلى أن يصول ويجول من خلال رحلة جمالية وفكرية وانفعالية ممتعة ومثيرة، يكتشف فيها المتلقى أن معنى الصورة أشمل وأكبر وأعمق وأمتع من مجرد الانطباعات العابرة والسطحية التى تمر بها مر الكرام بعد أن تقول فى جملة أو جملتين أو أكثر : إن هذه الصورة تعبر أو تقول كذا وكيت، وكأنها مقالة فى جريدة يومية، يلتقط منها القارئ معناها ثم ينتهى منها بأسرع مايمكن.

وإذا كان اللون أو الخط من أهم المفردات التى يتكون منها شكل الصورة، والتى يحرص النقد التشكيلى على تحليلها وتقييم وظيفتها فى بناء الصورة، فإن الحركة فى الصورة لا تقل فى أهميتها وحيويتها عن عناصر اللون أو الخط أو التشريح أو الملمس أو النسيج، بل إنها جزء عضوى من هذه العناصر، برغم أنها

عنصر وهمى، مثلها فى ذلك مثل البعد الثالث الذى يوحى أو يوهم بأن هناك عمقًا فى الصورة فى حين أنها مسطحة فى الواقع. ومع ذلك فإن عناصر مثل البعد الثالث والحركة تخلق واقعها الفنى والجمالى الذى لا يستمد مصداقيته من الواقع الحياتى المعاش، بل من تأثيره الإيجابى الحقيقى فى داخل المتلقى. فقد تبدو الصورة ساكنة فى نظر المتفرج غير الخبير بجماليات الصورة النابعة من دناميكيتها التى لا تسكن أبدًا كلما أمعن النظر فيها. لكن إذا درب عينه على إدراك دلالات الحركة داخلها، فسوف يدرك أن البناء التشكيلى والعضوى لها، ليس ساكنًا على الاطلاق. صحيح أنها حركة غير مادية بل ووهمية لأول وهلة، لكنه عندما يعى العلاقات العضوية بين مكونات الصورة، ستدرك عينه أن بناء الصورة يحتوى بداخله عناصر من الحركة الدائبة. بل تبدو حركة مادية بالفعل لأن حركة عينه هى عنصر من هذه العناصر. فعندما تنتقل عينه وتتجول من مكان إلى آخر لاستكشاف أرجاء الصورة، فإن كل العلاقات القائمة بين مكوناتها تتغير تبعًا لذلك.

ومن المعروف أن التصوير فى حد ذاته إنما يحدث نوعًا من الإذابة والانصهار بين المرئيات المتتابعة. فعندما نشاهد فى الصورة ذراعًا فى حركة انحناء مثلاً، فإن العين تستقبل على الفور مجموعة من الانطباعات المتغيرة المتتابعة على الشبكية. وهذه المجموعة من الانطباعات لا تمثل شكل الذراع والمكان الذى تحتله فى لحظة سكون فى الصورة وإنما تمثل نوعًا من الجدل أو التفاعل بين الأشكال والمساحات المختلفة، وهذا بذاته هو مايصور الحركة فى اللوحة، ذلك أنها تملك تفاعلات ومؤثرات أشمل وأوسع وأعمق من حدود الإطار الذى يحيط بها. يكفى أنها قادرة على تجاوز هذا الإطار بل وتحطيمه ثم الانطلاق إلى خيال المتلقى لتتفاعل مع وجدانه وتصبح جزءًا عضويًا منه.

والتفاعل بين اللون والشكل، أمر على درجة كبيرة من الديناميكية والتعقيد والتنوع، لدرجة أن النقاد ومنظرى الفن التشكيلى وفلاسفته عجزوا عن وضع قاعدة أو قانون أو تعريف جامع مانع، يحدد نوعية العلاقة بينهما فى كل الحالات. فكل عنصر لونى أو شكلى يعتمد فى الواقع على طبيعة الاستجابة بأكملها، وهى الاستجابة التى يجهد المصور نفسه فى سبيل إثارتها داخل المتلقى. وهى تتغير من

متلق إلى آخر، بل يمكن أن تتغير بالنسبة للمتلقى نفسه إذا رأى اللوحة فى فترات زمنية متباعدة أو حالات نفسية مختلفة. أى أن لكل صورة قوانين أو معايير خاصة بها، وهذا يعنى أن المصور هو صانع قوانينه أو معاييره التشكيلية كلما خلا إلى صورته لإكمالها على الوجه الذى ينشده. وليس الشكل واللون سوى وسيلة يستخدمها المصور لأجل تحقيق هدف معين أو استجابة كلية ومتجددة ومتنوعة عند المتلقى.

وإذا كان اللون بطبيعته الأولية هو السبب فى إحداث الاستجابة الانفعالية للصورة لأول وهلة، فإنه فى الوقت نفسه يساعد على تحديد الشكل والحركة فى الصورة ذاتها. ونظرًا لأن عناصر الصورة مترابطة عضويًا مثل أعضاء الجسم الحى، فإن أى عجز من الفنان فى توظيف اللون، سيؤدى بدوره إلى زوائد أو نتوءات أو ثغرات أو فجوات تعتور جمالية الشكل وديناميكية الحركة. فإذا كانت هناك أجزاء فى صورة ما تحتوى على ألوان معينة تجعلها بعيدة عن أية صلة انفعالية ببقية الصورة، أى بمثابة نشاز فى إيقاعها، فإن هذه الأجزاء تبدو منعزلة عن الشكل الفنى الكامل للصورة انعزالاً كاملاً، وتظهر كما لو كانت مجرد بقع ملتصقة ومقحمة على الصورة بدون مبرر جمالى، أو زوائد توحى بوجود أشياء أخرى ليست لها علاقة بالصورة.

وعلى كل الأحوال، فإن تأثير اللون على شكل الصورة وحركتها، من خلال العلاقات الانفعالية والإثارات الناتجة عن الألوان، هو تأثير ذو امتدادات عظيمة وإيحاءات يصعب حصرها. فاللون يقوى أحيانًا من بناء الصورة، أو يضعف منه فى أحيان أخرى، ذلك أن هناك نوعًا من التفاعل المستمر بين الاستجابة اللونية وبين كل من الاستجابة الشكلية والحركية فى داخل الصورة ذاتها.

والناقد التشكيلى المتمكن لا ينسى أبدًا تقييم المنظور الفكرى للصورة، ذلك أنه بالإضافة إلى العناصر الحسية للصورة، والاستجابات الناتجة عن الانفعالات والإثارات التى تحدثها، فإن هناك العناصر الفكرية التى تعد هدفًا رئيسيًا للتفاعلات الجارية بين اللون والشكل والحركة، وذلك على الرغم من انتشار تيارات ما بعد الحداثة التى تنادى بأن أية عناصر أخرى - بخلاف العناصر الحسية - هى عناصر أبعد ما تكون عن حقيقة الفن. ومن الواضح أن هذه التيارات كانت قد انتشرت كثورة أو رفض للنظرة التى تتجاهل العناصر الحسية كلية، والتى تنظر إلى

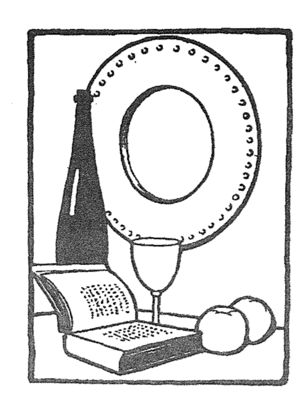
الصورة بهدف اكتشاف ما تعنيه أو تمثله على وجه التحديد، دون أن تضع فى اعتبارها الاستجابات الحسية الخاصة بكل متلق على حدة، وبالتالى تحويل اللون والشكل والحركة إلى مجرد وسائل عابرة لتوصيل ما تقوله الصورة أو بالأحرى ما يجب أن تقوله !!

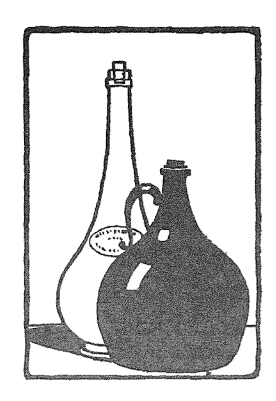
لكن الثورة المابعد حداثية ضد هذه الكلاسيكية التقليدية المحدودة، تطرفت إلى حد بعيد عندما تجاهلت كلية العناصر الفكرية التى دفعت الفنان إلى إبداع الصورة. فالفنان التشكيلى مفكر بمعنى الكلمة مهماكان تلقائيًا أو عفويًا أو حتى بدائيًا. صحيح أن هناك لوحات عديدة وعظيمة لا تحتوى على عناصر فكرية واضحة أو محددة، إلا أن هناك لوحات رائعة تبلور عناصر فكرية يمكن إدراكها بسهولة. فليس هناك من سبب على الإطلاق يؤدى إلى صراع بين العناصر الحسية ممثلة فى اللون والشكل والحركة، وبين العناصر الفكرية ممثلة فى فلسفة الفنان ونظرته إلى الحياة والعصر والمجتمع، بل إن هناك أكثر من سبب يدعوها إلى التجاوب والتفاعل العضوى بحيث لا نعرف حدود هذه من تلك.

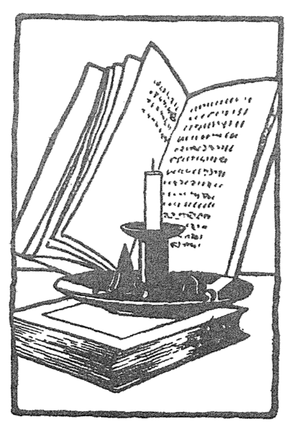
ولا شك أن هذه العناصر الفكرية تختلف اختلاف بصمات الأصابع من فنان لآخر، لكن هذا الاختلاف لا يؤثر بدوره على قيمة أعمال هؤلاء الفنانين، لأن العبرة فى النهاية بالعمل التشكيلى ككل، خاصة عندما تنصهر فى بوتقته كل العناصر الحسية والوجدانية والفكرية، بحيث تمنحه شخصية المتميزة فى النهاية. فهذا هو المحك الأساس الذى يجب على كل ناقد تشكيلى أن يضعه فى اعتباره عندما يتصدى لتحليل ونقد أية صورة حتى يستطيع تقييمها علميًا وموضوعيًا بعيدًا عن الانطباعات الطارئة والعبارات الإنشائية التى تدور حول الصورة وملامحها أو مظاهرها الخارجية، لعجزها عن التوغل فى تقنياتها وأسرار صنعتها وعناصرها الجمالية والفكرية.

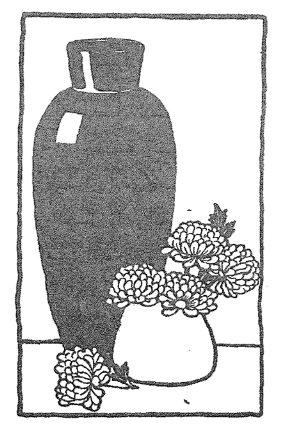


ملحق الأشكال والصور

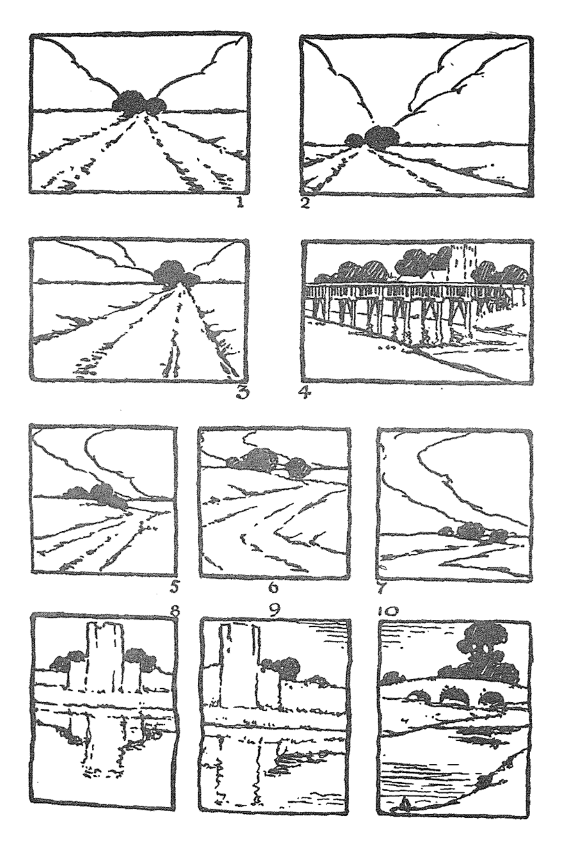








شكل رقم (١)



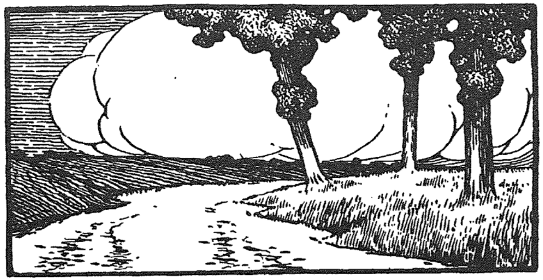
شكل رقم (٢)



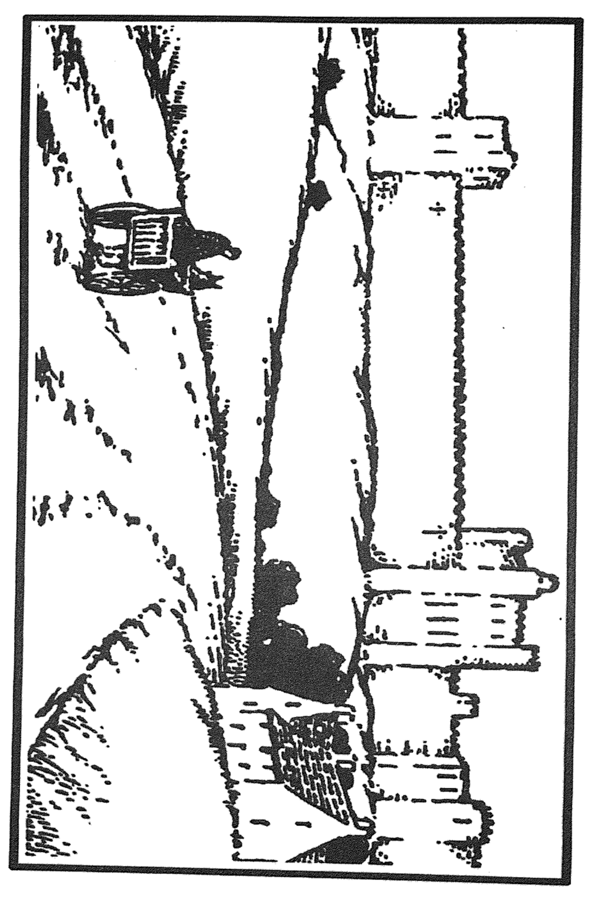




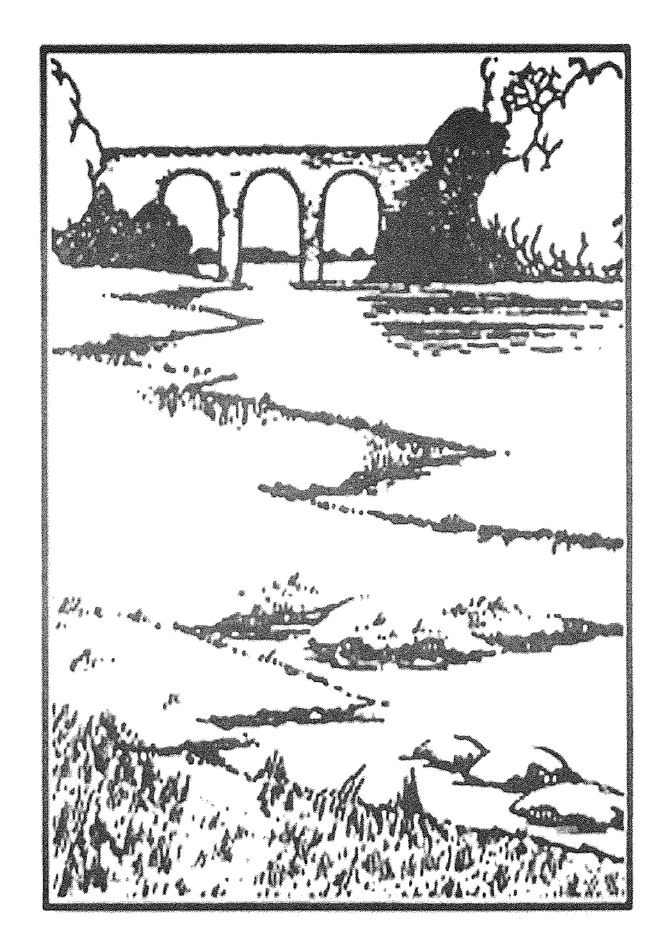
Composition fitted
to four varied shapes.



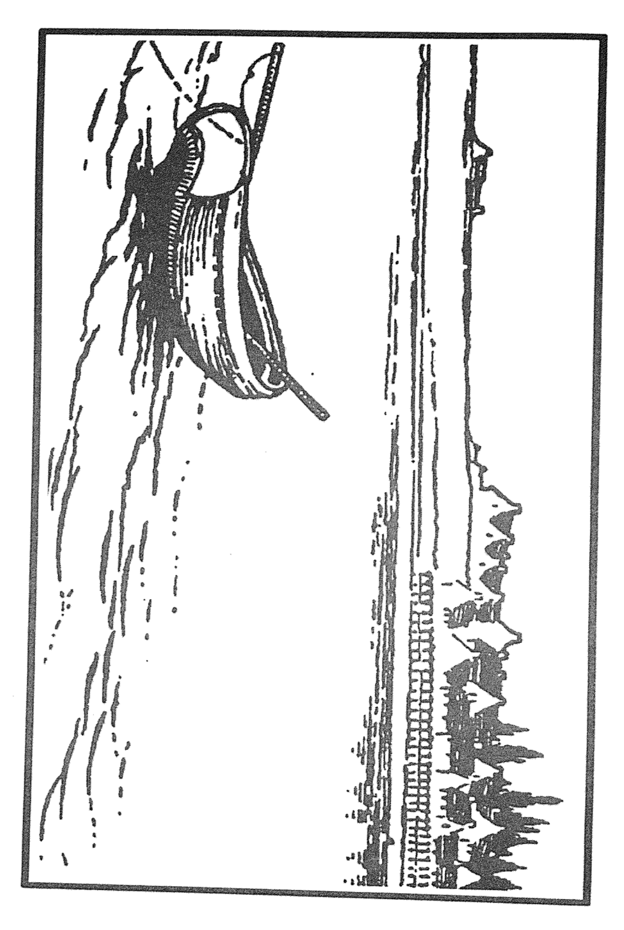
شكل رقم (٣)



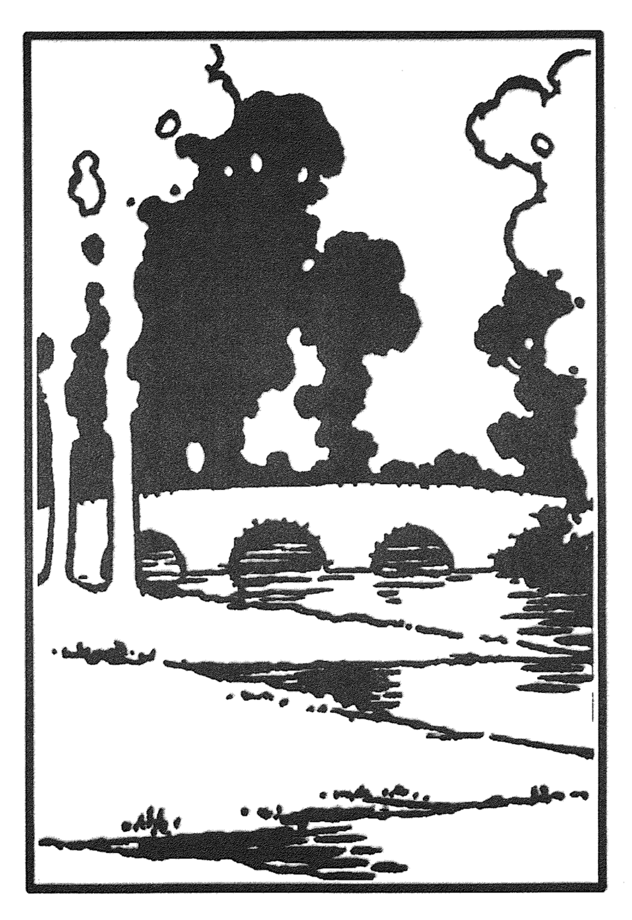
شكل رقم (٤)



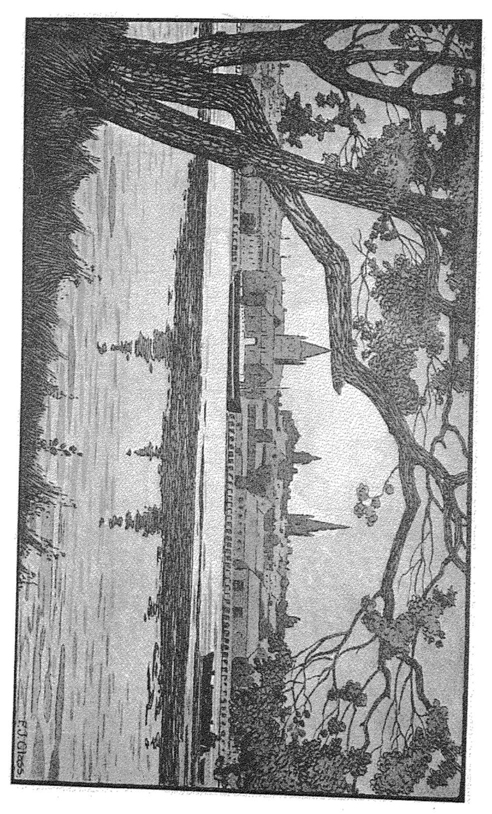
شكل رقم (٥)



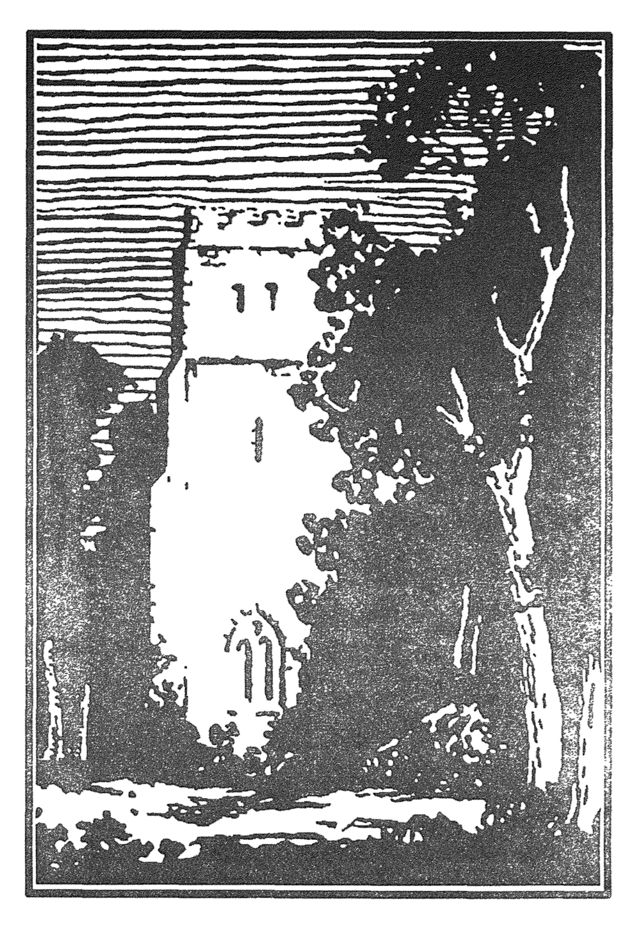
شكل رقم (٦)



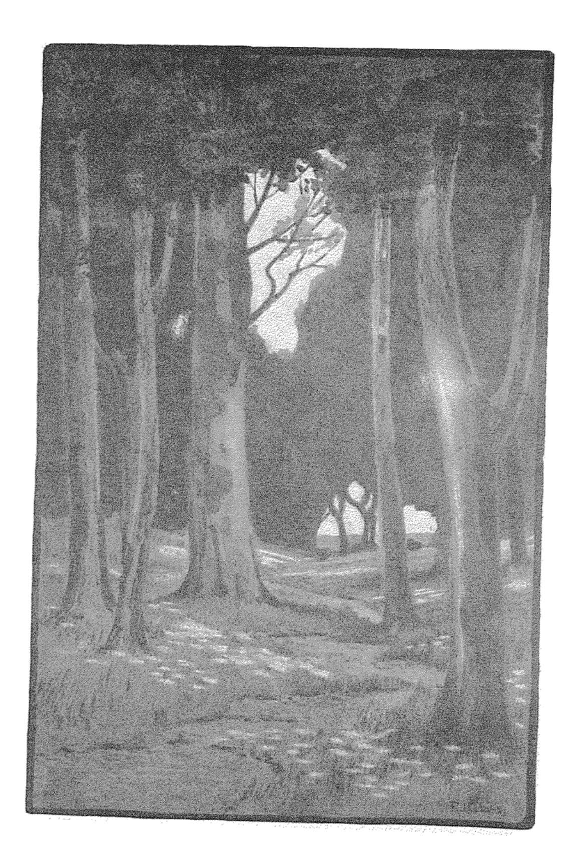
شكل رقم (٧)



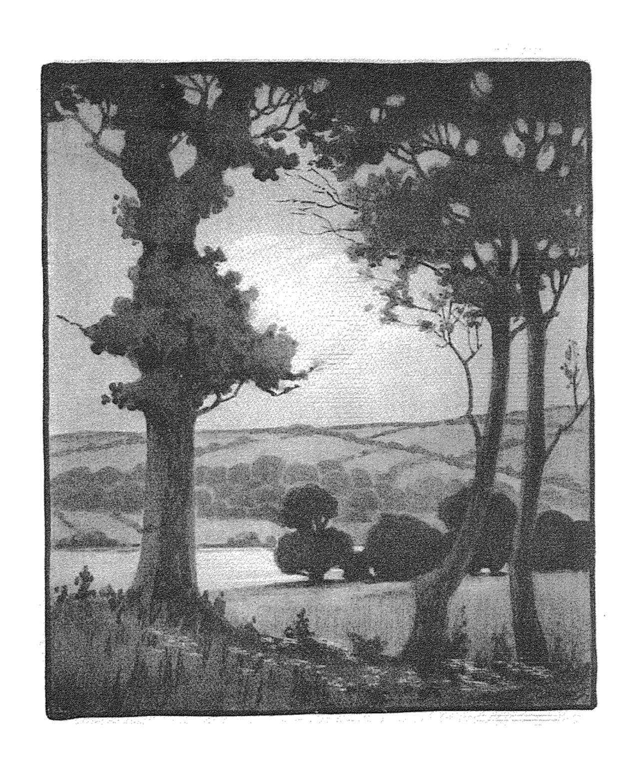
شكل رقم (٨)



شكل رقم (٩)



شكل رقم (١٠)



شكل رقم (١١)



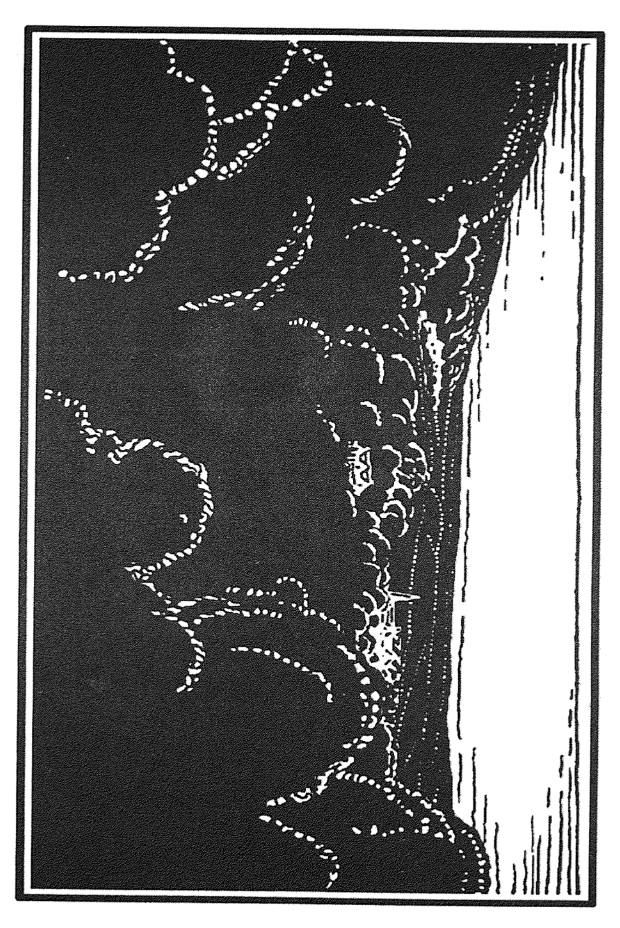
شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١٣)

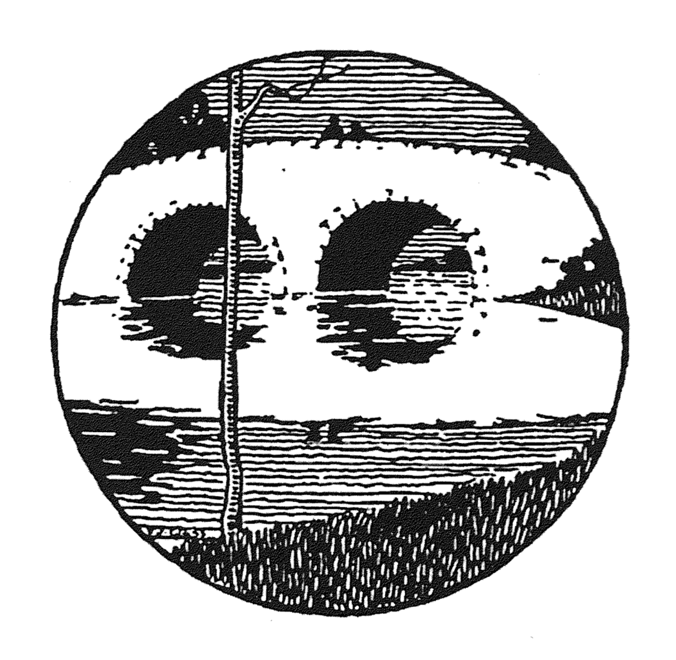


شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٥)





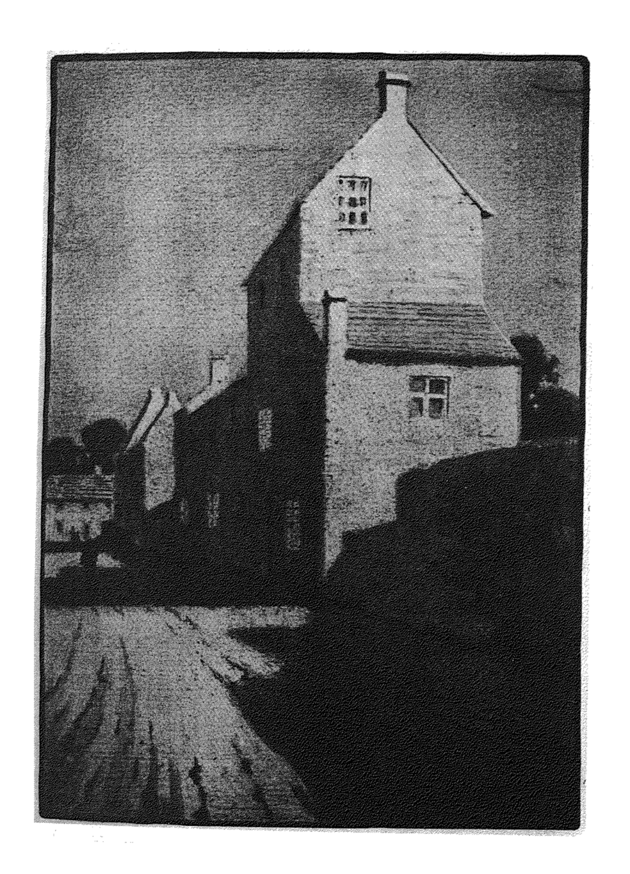
شكل رقم (١٧)



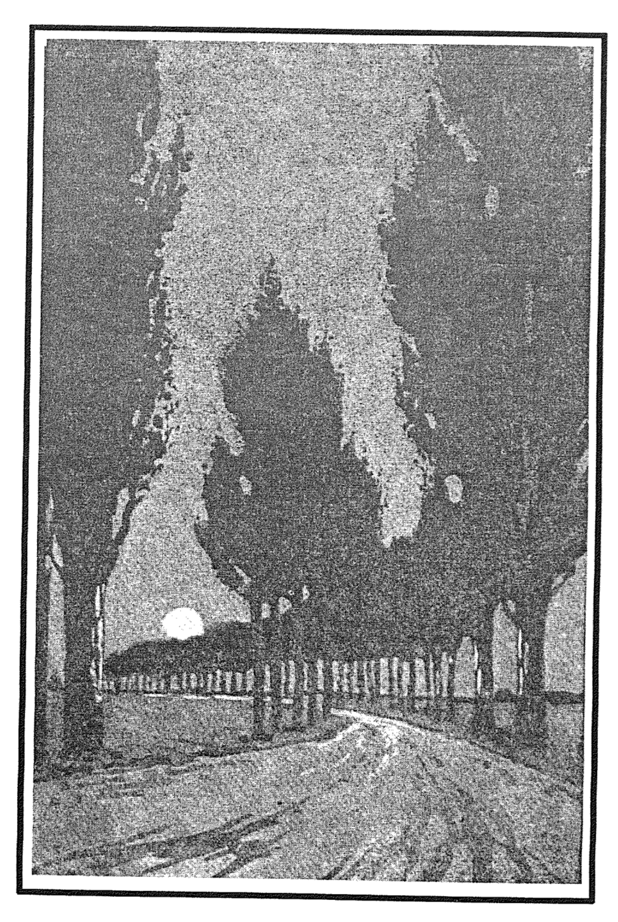
شكل رقم (١٨)



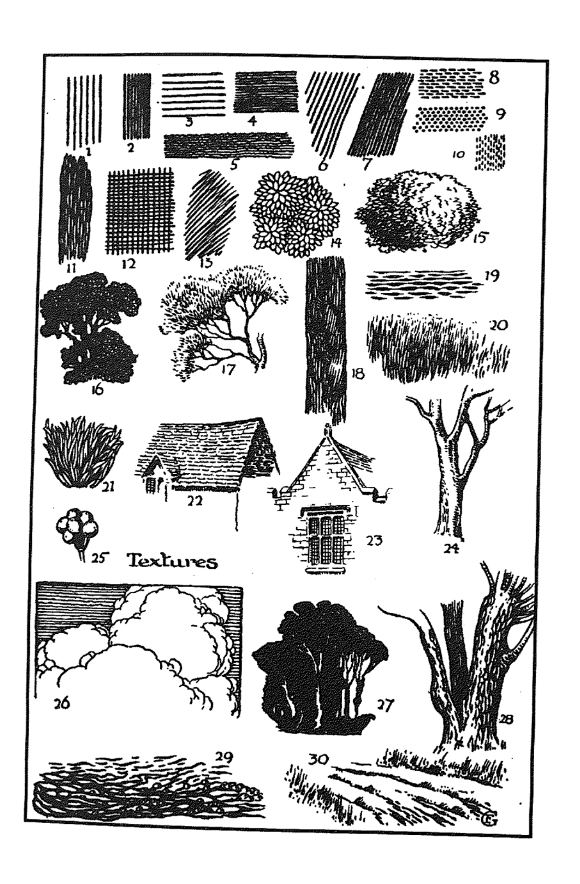
شكل رقم (١٩)



شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (٢١)

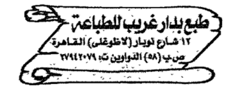

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
Textures
26
27
28
29
30

شكل رقم (٢٢)

Silhouettes

FJG

شكل رقم (٢٣)




Bibliotheca Alexandrina
0658660


دار غريب
للطباعة والنشر والتوزيع
القاهرة